



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grau de Filologia Catalana

Treball de Fi de Grau

Curs 2019-2020

***La runa de la veu, L'Oració Total i Elegia de l'Origen, una aproximació a la poètica de
Carles Camps Mundó***

Nom de l'estudiant: Natàlia Bey Barbé

Nom del tutor: Josep Maria Murgades

Barcelona, juny de 2020

RESUM

Aquest treball vol ser una primera aproximació a l'escriptura de Carles Camps Mundó, ja que no existeix cap estudi crític que abordi la seva obra. Així doncs, es pretén assentar unes bases rigoroses per a una edició crítica. D'entrada, s'ha situat l'autor en una tradició més àmplia que la pròpia, això és, la de les lletres europees i, més concretament, la simbolista. S'ha realitzat un estudi comparatiu de l'obra de Mallarmé *Pour un tombeau d'Anatole* amb *La runa de la veu* (2013) de Camps. A continuació, s'han analitzat dos altres poemaris del poeta: *L'Oració Total* (Premi Serra d'Or de la Crítica 2013) i *Elegia de l'origen* (2017). L'estudi dels tres poemaris ha permès desentrellar i aprofundir en les idees força del discurs filosòfico-poètic de Camps: el llenguatge i el temps. En darrer terme, conscients que *L'Oració Total* (2013) és un joc de ressonàncies amb *La Estación Total* de Juan Ramón Jiménez, s'ha pres el concepte de "poesía desnuda" de JRJ que tindria el seu anàleg en la "noció pura" de Mallarmé, i s'ha provat d'escatir si es pot parlar de Carles Camps Mundó com a "poeta pur".

Paraules clau: Carles Camps Mundó, *La runa de la veu*, *L'Oració Total*, *Elegia de l'origen*, llenguatge, poeta pur

ABSTRACT

This work is intended as a first approach to the writing of Carles Camps Mundó, since there is no critical study that addresses his work. The aim is therefore to lay a rigorous foundation for a critical edition. First of all, the author has been placed in a broader tradition than his own, that is, the tradition of European letters and, more specifically, the symbolist tradition. A comparative study of Mallarmé's work *Pour un tombeau d'Anatole* with Camps' *La runa de la veu* (2013) has been carried out. Following that, two other collections of poems have been analysed: *L'Oració Total* (Premi Serra d'Or de la Crítica 2013) and *Elegia de l'origen* (2017). Their analysis has enabled us to develop and deepen our understanding of the key ideas of Camps' philosophical-poetic discourse: language and time. Finally, aware of the fact that *L'Oració Total* (2013) is a game of resonances with Juan Ramón Jiménez's *La Estación Total*, the concept of "naked poetry" has been taken from JRJ's poetry, which has its analogous in Mallarmé's "pure notion", in order to unveil whether it is possible to speak of C.C.M as a "pure poet".

Key words: Carles Camps Mundó, *La runa de la veu*, *L'Oració Total*, *Elegia de l'origen*, language, pure poet

*Tot ens passa en el llenguatge,
parlar del llenguatge és parlar de tot el que ens passa.*

CARLES CAMPS MUNDÓ

L'univers n'existe que sur le papier.

PAUL VALÉRY

La tombe aime tout de suite le silence

STÉPHANE MALLARMÉ

ÍNDIX

| | |
|---|----|
| 1. Introducció..... | 6 |
| 2. La lírica moderna: el Simbolisme..... | 8 |
| 3. La fragmentació i el silenci..... | 12 |
| 4. Stéphane Mallarmé, “Pour un tombeau d’Anatole”..... | 15 |
| 5. Carles Camps Mundó, “La runa de la veu” – El valor del símbol..... | 20 |
| 6. Asseveracions inicials..... | 26 |
| 7. Qüestions poètiques en C.C.M..... | 28 |
| 6.1. El llenguatge..... | 28 |
| 6.2. El temps..... | 33 |
| 8. Carles Camps Mundó: poeta pur?..... | 35 |
| 9. Conclusions..... | 42 |
| 10. Referències..... | 45 |

1. INTRODUCCIÓ

Carles Camps Mundó (1948) s'inicia en la poesia visual a finals dels anys seixanta, arran del contacte amb grups d'avantguarda. El seu treball en aquest camp dura sis anys. D'aquestes primeres provatures en surt una petita col·lecció interdisciplinària intitulada *La nuu. Contes de l'horitzó* (1974) i algunes exposicions, la més rellevant de les quals fou a la Sala Gaspar a finals del 1972. El 1981 exposa tota la seva obra visual a la Fundació Joan Miró. Això no obstant, el poeta ja havia abandonat la poesia visual abans del 1975.

Amb la mort del dictador, s'obre pas la democràcia. “Van ser uns anys de replantejaments i de radicalitzacions de tota mena, tan socials com personals, i no cal dir literaris” (Camps 2005: 39). Camps es llença a la recerca de la seva pròpia veu. En la seva *Autopresentació* ho explica en aquests termes: “El que feia falta no era ser original com fins aleshores, sinó donar-hi la meua perspectiva: la meua veu, una manera de dir inconfusible, tenint ja l'autèntica avantguarda com a tradició” (Camps 2005: 39). El poeta arracona, així, les meres experiències formals per endinsar-se en els continguts a fi de descobrir allò que el commou íntimament, les temàtiques universals, i indaga si s'han plasmat en la seva obra fins llavors.

La generació de Camps és filla del bandejament i la repressió de tota altra llengua que no fos l'espanyola. Aquest fet té dues conseqüències cabdals en la seva poesia. D'una banda, els models literaris en català de què disposa són els noucentistes, que constitueixen el model de llengua que s'ensenya a les classes de català, impartides mig d'amagat des de la resistència cultural. En aquest sentit, Camps es proposa de depurar la seva llengua de manera que en el seu estàndard literari no s'empri cap paraula que ell no reconegui com a pròpia. Si no, li fa l'efecte que renuncia a la seva manera de ser lingüística, és a dir, a la seva manera de ser (Camps 2005: 39). D'altra banda, la religió i la “formación del espíritu nacional” imbueix la seva generació “d'idees miserables de pecat, de sentiment de culpa, d'honor, de masculinitat i feminitat i de tota mena de conductes rànries, sempre amb la condemna de tot el que no fos feixisme i catolicisme ultrancer” (Camps 2005: 39). En conseqüència, l'altra gran comesa del poeta és la d'alliberar-se dels conceptes totalitzadors que afluïren de la ideologia feixista i de la religió. En aquest punt, beurà del marxisme, l'existencialisme i de tots els corrents

materialistes que se'n deriven. També es nodrirà dels corrents literaris i de pensaments d'Europa, als quals ja es pot accedir gairebé sense dificultats clandestines. El poeta efectua una relectura constant del llegat cultural: “va ser una dècada de lectures desordenades i silenci públic i d'insatisfacció amb els propis resultats poètics” (Camps 2005: 40).

Camps s'enfronta també a la dificultat de no acabar de reunir prou poemes per fer-ne un llibre, ja que cada nou resultat menysté o fa dolent l'anterior. Fins que, al cap de quinze anys de silenci editorial, entra en l'univers de la poesia discursiva amb la publicació de *L'Absent* (1989). Ell mateix explica que, talment un procés químic, els materials [narratius] es van decantant, és a dir, que es comencen a dipositar i deixen de cancel·lar-se entre ells. Han de passar encara deu anys més per la següent publicació: *Lliçó de tenebres* (1996), seguida de *Dies de nit* (1999). Són llibres abstractes, especulatius, filosòfics on ja s'anuncien els temes que el poeta anirà treballant i ampliant al llarg de tota la seva trajectòria literària. Tots tres aborden el que el mateix anomena una “metafísica negativa, a partir de la clàssica contradicció de l'anhel i la realitat del cos” (Camps 2005: 40). D'aquí se'n deriven la resta d'idees força de la seva poesia, a les quals torna amb persistència però sense redundància: el llenguatge o, més ben dit, la insuficiència del llenguatge, el temps, el símbol, i la mort. Aprofundirem en la tal metafísica negativa i en les qüestions poètiques que hi van aparellades, i s'expliquen en tant que portadores, variants i metamorfosi de la tensió bàsica que podria definir-se com l'oposició desig-record, estretament lligada a la construcció llenguatge-temps.

Tanmateix, abans d'endinsar-nos en la seva poesia, aquesta tesi vol situar l'autor dins d'una tradició més àmplia que la pròpia, és a dir, la de les llengües romàniques i, consegüentment, la tradició compartida de les lletres europees. Així doncs, l'estudi es proposa d'estudiar Camps des d'aquesta òptica inclusiva en una comunitat cultural més àmplia que la que ens enclou com a literatura catalana. Només situant-lo en aquest context més dilatat, ens farem cabal de les dimensions reals de la seva obra, que van més enllà de les nostres fronteres idiomàtiques. Parlem de l'anomenada modernitat¹ de l'art i la literatura europees. Els

¹ Establim la distinció entre lírica “moderna” i “contemporània” segons els paràmetres establerts per Friedrich (1959) i Steiner (1994), en virtut dels quals el primer qualificatiu fa referència a la lírica conreada des de Baudelaire fins als nostres dies, mentre que el segon al·ludeix a la poesia del segle XX. En aquest sentit, Camps beu de la lírica moderna, però el seu fet literari s'emmarca de ple en l'època contemporània.

fundadors de la lírica moderna són alguns poetes francesos del segle XIX, especialment Baudelaire, Rimbaud i Mallarmé. Aquest treball mirarà d'escatir fins a quin punt Camps està relacionat amb el moviment simbolista de les darreries del segle XIX i, més concretament, amb la figura d'Stéphane Mallarmé, la poètica del qual constitueix la clau de volta de totes les reflexions articulades a *La runa de la veu* (2013).

Des del punt de vista teòric, Camps expressa el seu pensament en els assajos aplegats sota el títol *De poètica amb poetes*², un recull de tots els articles, pròlegs, presentacions, epílegs i intervencions sobre el fet poètic, que daten des de 1973 fins la més estricta actualitat. D'altra banda, *La mort i la paraula. Obra poètica (1988-2018)* aplega els catorze poemaris que el poeta ha volgut conservar i preservar, publicats entre *L'Absent* (1989) i *El rastre d'uns escrits* (2018, Premi Vicent Andrés Estellés). Això no obstant, no existeix cap estudi crític que abordi la seva obra, raó per la qual l'anàlisi serà necessàriament comparativa. Esbrinarem quins elements de Mallarmé són represos en Camps i quins altres són deconstruïts i reelaborats críticament. A banda de *La runa de la veu* (2013), també estudiarem dos altres poemaris representatius de la fase discursiva de Carles Camps Mundó: *L'Oració Total* (2013, Premi de la Crítica Serra d'Or) i *Elegia de l'origen* (2017), on les qüestions poètiques que planteja al llarg de la seva trajectòria literària es veuen consolidades. Tots tres poemaris ens permetran desentrellar les idees força del discurs filosòfico-poètic de Camps. En darrer terme, conscients que *L'Oració Total* (2013) és un joc de ressonàncies amb *La Estación Total* de Juan Ramón Jiménez, prendrem el concepte de "poesía desnuda" de JRJ que tindria el seu anàleg en la "noció pura" de Mallarmé, i mirarem d'escatir fins si podem parlar de Carles Camps Mundó com a "poeta pur".

2. LA LÍRICA MODERNA: EL SIMBOLISME

A finals del XIX s'esdevé una ruptura entre els models tradicionals de discurs retòric i poètic i el nou sentit de la realitat psicològica. Una sèrie de poetes vol trencar amb els límits tradicionals de la sintaxi i la definició a fi d'articular la riquesa intel·lectual que s'obre a la sensibilitat moderna. Rimbaud, Lautréamont i Mallarmé breguen per restituir el llenguatge en

² <https://carlescamps.wordpress.com/2018/11/27/de-poetica-amb-poetes/>

un estat fluid, provisional; aspiren a retornar a la paraula el poder d'encisar, el poder d'encantament. Les obres de la lírica europea del segle XIX sedueixen el lector per la seva capacitat d'encantament i alhora per l'aura de misteri que les envolta. D'aquesta obscuritat deliberada en resulta una tensió dissonant que, segons Hugo Friedrich (1959) és un dels principals objectius de l'art modern. La tendència d'aquest art és la d'allunyar-se de la funció merament referencial i comunicativa del llenguatge, evitant al màxim l'ús d'expressions unívokes. El poema vol ser una entitat autònoma, que es basti a si mateixa, el significat del qual irradïi en diverses direccions sense acotar cap significat concret.

Fins a principis del XIX i parcialment fins més tard encara, la poesia era concebuda com una representació idealitzada de matèries i situacions vulgars. La familiaritat amb els elements de la realitat en desgasta el significat i, en conseqüència, provoca l'alienació de la tal realitat, que esdevé nul·la. Els poetes comencen a sentir una angoixa davant d'aquest desgast i aspiren a recuperar l'experiència plena de la realitat, i a evitar la indiferència de la percepció. Per atènyer aquest ideal, malden per cancel·lar la funció referencial del llenguatge, fent-la novament "estranya" mitjançant elements de rarefacció. En altres paraules, el poema modern ja no tracta la realitat d'una manera descriptiva o familiar, sinó que la transposa al món d'allò insòlit, deformant-la o convertint-la en quelcom estrany a nosaltres (Friedrich 1959: 15). Per operar aquesta transposició, la metàfora i el símbol esdevenen procediments poètics que permeten crear sinestèsies, ecos, correspondències entre la percepció de l'individu i les coses, que han de ser rescatades, revalorades, restituïdes amb una percepció desfamiliaritzada. Així doncs, el llenguatge poètic es va allunyant cada cop més de la funció merament referencial i, per tant, comunicativa, del llenguatge. Però a la segona meitat del segle XIX, aquesta diferència es torna radical: entre el llenguatge corrent i el llenguatge poètic s'estableix una tensió desmesurada que, aparellada amb l'obscuritat del contingut, atordeix el lector. Així, el vocabulari adquireix significats impensats, la sintaxi s'altera i es descompon per a formar expressions nominals intencionadament primitives, els ritmes es tornen irregulars, les figures contínues proliferen: el poema deixa de ser comprensible a partir del contingut de les seves expressions. Ara bé, com que aquest poema segueix sent, malgrat tot, llenguatge, encara que sigui llenguatge sense objecte comunicatiu, s'arriba a la conseqüència que qui el percep se sent captivat i confós alhora (Friedrich 1959: 18).

El 1920, al prefaci de *Connaissance de la Déesse* de Lucien Fabre, Valéry defineix el Simbolisme com un moviment inspirat en Edgar Allan Poe que aspira a aïllar la poesia de tota altra essència que no sigui ella mateixa o que, en altres paraules, vol retrobar “la poésie à l’état pur” (Valéry 1920:10). Més endavant, diu:

“Ce qui fut baptisé : le Symbolisme se résume très simplement dans l’intention commune à plusieurs familles de poètes (d’ailleurs ennemies entre elles), de «prendre à la Musique, leur bien». [...] C’est en vain que les observateurs de ces expériences, et que ceux mêmes qui les pratiquaient, s’en prenaient à ce pauvre mot de symbole. Il ne contient que ce que l’on veut: si quelqu’un lui attribue sa propre espérance, il l’y retrouve!” (Valéry, 1920, p. 12-13)

Setze anys més tard, el 1936, a propòsit de la celebració del cinquantè aniversari del simbolisme, el mateix Valéry declara que si es pot parlar de més d’un simbolisme és perquè “L’unité que l’on peut appeler Symbolisme ne réside pas dans une concordance esthétique: le Symbolisme n’est pas une École” (Valéry 1957: 687). Així doncs, el simbolisme, segons Valéry, es podria expressar com “les puissances de l’art, la beauté, la force de la forme, la vertu de la poésie” (Valéry 1957: 687) que s’inoculen en un cert nombre d’ànimes, originant en elles una vida interior que podria anomenar-se “mística”. La poesia vol ser autoconscient, autònoma i adquirir un mètode. És una època de temptatives, d’assaig-error, entorn al llenguatge, que es presta a multiplicat de perspectives des de la filologia, la fonètica, les ciències del llenguatge. Tots es llancen al debat sobre la poesia i la matèria de què està feta: la llengua. Valéry parla de recerques teòriques i disputes consagrades totes a resoldre un mateix problema, el de la “beauté pure” (Valéry 1920: 14).

En tot aquest entramat conceptual-literari que basteix el simbolisme, hi juga un paper fonamental la música. La poesia s’ha de nodrir de la música, ha de “tirer du langage presque les mêmes effets que les causes purement sonores produisaient sur nos êtres nerveux. Les uns, Wagner; les autres chérissaient Schumann” (Valéry 1920: 12-13). Hi ha un impuls envers un ideal musical. El simbolisme és una dialèctica constant amb Wagner, el qual exercirà una influència notable en l’estètica literària des de Baudelaire fins a Proust i en la filosofia del llenguatge des de Nietzsche fins al primer Valéry. Els mitjans lingüístics i els musicals van aparellats i alhora disjunts. Aquest fet, constata Steiner, té dues conseqüències principals sobre el fet literari: l’exaltació del poeta com a gairebé un músic; però també una

condescendència trista cap al seu medi verbal, una desesperació de sentir-se restringit a una forma d'expressió més precària i desvalguda que no pas la música (Steiner 1994: 62). Així doncs, el poeta és pregunta reiteradament si té cap sentit d'intentar emular una composició amb paraules. René Ghil —contemporani de Mallarmé i assistent als dimarts literaris a la seva casa del carrer Roma— brega per la “reintegració del valor fonètic de la llengua”. En cert sentit, la noció de poesia pura es resumeix en la seva tesi: “si el poeta pensa la paraula, pensarà en endavant per paraules temudes pel seu sentit original i total, “per les paraules-música d’una llengua música” (“Recomposition(s)” 39-40). Més enllà de les divergències de perspectives i apreciacions, [...] Rimabud, Laforgue, i després d’ells Apollinaire, els Futuristes, Hugo Ball i els Dadaistes, tots ells, a instàncies de Ghil o Mallarmé, atribueixen a la poesia la missió de reconstruir el veritable llenguatge literari, revaloritzar-lo i recuperar-ne l'autenticitat, la plenitud, la vitalitat (segons sembla) perdudes, compartint una visió globalment rousseauiana tant del llenguatge com de la poesia (Percia 2018: 70-71).

Aquesta comesa discorre en paral·lel amb els descobriments de la lingüística. Des d’aquest àmbit, es descobreix que la relació entre significant i significat és arbitrària. El signe lingüístic deixa de ser una unitat indivisible. Nom i cosa no es corresponen. Aquest fet s’il·lustra en la cèlebre frase de Rimbaud: “je est un autre”; és a dir, “jo és un altre”. La modernitat posa en qüestió el sentit mateix del llenguatge, la voluntat de la mera expressió queda supeditada a la voluntat de la forma. Aquest qüestionament del valor del llenguatge —que es troba buidat pels clixés i gastat per la dilapidació irreflexiva— situa l’home modern en el pur domini de la incertesa, un cop anorreats tots els refugis, fins i tot el de la paraula. Per això sovint la poesia moderna viu “amb nostàlgia l’escissió, la impossible reconstrucció d’un refugi del tot, per evitar el «viure a la intempèrie» vinyolià” (Camps 2006: 48). En relació amb aquest qüestionament, s’esdevé la irrupció del silenci com a element de reflexió teòrica.

3. LA FRAGMENTACIÓ I EL SILENCI

“No separeu les boques. / Tingueu-les així, juntes. / Que us cicatritzin. / Feu-vos ningú, omesos / vosaltres pel silenci. / No vulgueu cap paraula. / No persistiu a designar-vos. / Emmudiu-vos. Les boques / no són sinó ferides / que de seguida sagnen / si parlen”.

C.C. Mundó (2004). «Le baiser», *Llibre de les al·lusions*

L'abandonament de l'autoritat i l'àmbit del codi verbal juga un paper fonamental en la història i el caràcter de l'art modern (Steiner 1961: 45). És precisament perquè una part tan gran de la pintura dels segles XVIII i XIX semblava tan sols una il·lustració de conceptes verbals, la raó per la qual el postimpressionisme va trencar amb la paraula. (Steiner 1961: 46). Van Gogh afirma que el pintor pinta, no pas allò que veu, sinó allò que sent. Allò vist es pot emparaular; allò sentit pot expressar-se a algun nivell anterior o exterior al llenguatge. Trobarà la seva expressió solament en l'idioma específic del color i de l'organització espacial. L'art abstracte i el no objectiu rebutgen la sola possibilitat d'un equivalent lingüístic (Steiner 1961: 46).

George Steiner parla d'una revaluació del silenci en els temps moderns.

“El silencio es acaso uno de los actos más originales y característicos del espíritu moderno. El manierismo de la palabra no dicha, de la música no oída y *por consiguiente* más rica, en Keats es una paradoja particular, un adorno neoplatónico. En buena parte de la poesía moderna el silencio representa las aspiraciones del ideal; hablar es decir menos. Para Rilke las tentaciones del silencio eran inseparables del azar del acto poético” (Steiner 1961: 66).

Semblantment, Mallarmé cerca la proximitat del silenci. El silenci penetra en els seus poemes per mitjà de les coses callades i d'un llenguatge cada cop més escarit pel que fa al vocabulari i més lleuger en termes de musicalitat. En les seves reflexions, el “silenci” constitueix un dels conceptes més freqüents. Tal com diu Hugo Friedrich (1959), per a Mallarmé “el poema ideal seria el “poema callado, en blanco” (p. 367). Allò sublim es tradueix en la insuficiència del

llenguatge. Camps el defineix com “el poeta de la música inefable del llenguatge” (Camps 2017: 180).

Abandonem la paraula davant l’excelsitud de la contemplació. Existeixen una llum i una glòria literalment indicibles. Clamorosos exemples —senti’s aquí tota la sonoritat del substantiu clamor— els trobem en certes metafísiques orientals, a les quals, com ens explica Steiner: “se contempla el alma como si ascendiera desde las toscas trabas de lo material, a lo largo de ámbitos de perceptivos que pueden expresarse en un lenguaje noble y preciso, hacia un silencio cada vez más profundo” (Steiner 1961: 34).

Una mostra il·lustrativa de la inefabilitat derivada d’una contemplació excelsa és el cant XXXIII del Paradís de Dante:

e fa la lingua mia tanto possente,

ch'una favilla sol della tua gloria

possa lasciare a la futura gente;

[i fes la meua llengua tan potent

Que puga almenys deixar alguna espurna

De la teua glòria a la gent futura] vv. 70-72 (trad. Joan Francesc Mira)

Per tal de descriure aquestes experiències, el llenguatge mai no és prou. Dante assimila el seu art a l’hora de descriure aquestes experiències de plenitud fulgurant al balbuceig inarticulat d’un infant que encara es nodreix de les mames de la mare:

Omai serà più corta mia favella,

pur a quel ch’io ricordo, che d’un fante

che bagni ancor la lingua alla mammella.

[Ara, fins en les coses que recorde,

El meu llenguatge serà molt més curt

Que el d'un infant que llepa la mamella] vv. 106-108 (trad. Joan Francesc Mira)

La inefabilitat, des del punt de vista de l'antiga retòrica, és un *topos* analitzable en funció de la figura que en grec rebia el nom de paralipsi (del grec *παρὰ*, paràmetres, "de banda", i *λείπειν*, *leípein*, "deixar") i, en llatí, de preterició (del llatí *praetereo*, "deixar enrere") . És una procediment poètic que consisteix a fingir que s'omet de dir allò que en realitat s'està dient. Hom albira el silenci quan constata o somia realitats que són part enllà de tota comprensió i descripció verbals. Així, un cop reconeguda l'existència de realitats inefables o indicibles, el silenci culmina la paraula. La poesia "calla i parla, i parla a vegades d'allò que no s'havia mai dit o que no es gosava dir" (Sala-Valldaura 2015: 24).

Wittgenstein (1922) investiga l'estructura del significat i s'adona que en els límits de la forma expressiva hi ha el silenci: "d'allò de què no es pot parlar, cal guardar-ne silenci" (Wittgenstein 1922: 7). El filòsof comença preguntant-se si hi ha una relació verificable entre paraula i fet, fins al punt que es qüestiona si existeix la "realitat" o si la parla sols és "una especie de regresión infinita, palabras pronunciadas a propósito de otras palabras" (Steiner 1961: 45). El llenguatge només pot ocupar-se significativament d'un segment restringit i particular de la realitat. La resta és silenci.

Al *Tractatus* impera l'autoritat del silenci. El silenci envolta la nuesa del discurs. El poeta hauria de rendir-se i callar? És possible la veu literària, que entre totes les coses és la més humana? En la filosofia wittgensteniana hi ha una consideració radical del silenci, una indagació entre allò que s'aprehèn i allò que es pot dir. Les paraules distorsionen; les paraules eloqüents distorsionen absolutament. Steiner diu: "¿No es el verso del poeta un insulto para el grito desnudo? (Steiner 1961: 173). L'allunyament del llenguatge és part d'un abandonament més generalitzat de la fe en l'estabilitat i l'autoritat expressiva de la civilització europea.

A l'altre extrem de l'experiència lluminosa, hi ha el dolor físic, la mort. I què hi ha de més dolorós que la mort d'un fill? *Pour un tombeau d'Anatole* és una mostra clarivident d'aquest fet. Mallarmé es revela incapaç d'especular sobre els significants, sobre la música dels significants, però també incapaç de construir cap discurs.

4. STÉPHANE MALLARMÉ - *POUR UN TOMBEAU D'ANATOLE*

Stéphane Mallarmé (1842-1898) és el poeta simbolista francès per excel·lència. La seva poesia és un esforç de despullament de la paraula com a significat per arribar a la revelació de la paraula com a significant, so. Es tracta d'alliberar la paraula del codi lingüístic perquè en resti sols la modulació sonora. Mallarmé entén la paraula com a material sonor, significant, al qual, a més a més, li hem atribuït significat. La lírica mallarmeana pertany a una estructura poètica que neix en el Romanticisme i es va precisant cada cop més a partir de Baudelaire. En ella s'identifiquen distintes característiques que palesen la seva vinculació als principis generals de la lírica moderna, com són: l'absència d'efluvis sentimentals; la imaginació guiada per l'intel·lecte; la destrucció de la realitat i de l'ordre lògic normal; la substitució de la intel·ligibilitat per la suggestió; i una equiparació de la poesia amb la crítica poètica, entre d'altres (Friedrich 1959: 147-148).

Mallarmé perfecciona la concepció, ja apuntada per Baudelaire, que la creació artística no és una còpia idealitzada, ans una deformació de la realitat. El perfeccionament que hi aporta consisteix a dotar d'un fonament ontològic aquesta reflexió. En altres paraules, Mallarmé justifica ontològicament l'obscuritat inherent a la seva poesia i el seu allunyament deliberat de la intel·ligibilitat. En Mallarmé “la unidad entre lo artístico y la reflexión sobre lo artístico es exaltada por una filosofía que se ocupa del ser absoluto (equiparado a la nada) y de su relación con el lenguaje [...] La poesía pretende ser el único lugar en que lo absoluto y el lenguaje pueden encontrarse” (Friedrich 1959: 149).

Des del punt de vista teòric, aquest seu pensament s'expressa en els assajos aplegats sota el títol de *Divagations* (2: 110-337) i en algunes cartes. Així, a la “Observation relative au poème. Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard”, defineix el moviment de la seva poesia:

“Le genre, que c'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact l'antique vers, au quel je garde un culte et attribue l'empire de la passion et des rêveries ; tandis que ce serait le cas de traiter, de préférence (ainsi qu'il suit) tels sujet d'imagination pure et complexe ou intellect : que ne reste aucun raison d'exclure de la Poésie –unique source”. (OC I, p.392).

L'ideal poètic de Mallarmé no és ni resolutori ni destinat a dur cap significat: “le monde est fait pour aboutir à un beau livre”. El poeta té la voluntat d'aprehendre el món a través de símbols, de transfigurar-lo sense el lligam de les coses. Entén la poesia com un llenguatge insubstituïble que vol aïllar-se del món utilitari, i només en aquest àmbit, on el cos universal del llenguatge dona voltes sobre si mateix, es pot suprimir l'atzar per complet (Friedrich 1959: 179). Mallarmé no opera per mitjà de conceptes, sinó que infon l'absolut en els objectes més prosaics i quotidians, a fi que esdevinguin enigmes als ulls del lector: “celui qui ouvre par hasard un livre [...] et prétend en jouir, il y a malentendu. Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature” (Mallarmé 1998: 869). Per tal d'aconseguir aquest enigma o misteri, desobjectiva les coses ordinàries, les allunya del present i les fa portadores d'una tensió. Tal com ha apuntat Leo Bersani, l'atenció de Mallarmé sempre se separa dels seus objectes dificultant, així, qualsevol possibilitat de presència completament realitzada (Laufer 2009: 104). “Le poète trace une subjectivité sans subjectivité, une «esth/éthique», selon le terme de Paul Audi” (Laufer 2009: 99). Mallarmé eleva els objectes a essències absolutes, que no tenen res a veure amb el món empíric, només existeixen en el llenguatge, que els allunya de tot ordre real (Friedrich 1959: 156). Gràcies a la paraula que els anomena, aquests objectes estan presents per a la imaginació.

Ara bé, Mallarmé no pretén arribar al mer fonetisme dels posteriors poetes fonètics. Ell vol crear aquesta música amb la sensació imprecisa que s'està referint a alguna cosa que ens interpel·la. A un transfons eteri que d'alguna manera ens commou. Que ens atreu i ens abstreu. ¿Què és si no el Símbol, que ens aparta de la cosa en si i ens desmaterialitza? “El símbol consisteix a fer *mediatament* present allò que és *immediatament* absent” (Mèlich 2011: 16), afirma Lluís Duch. Per això el poeta busca temes i termes cada cop més vans i vagues, perquè la presència de cap representació forta de sentit, massa a prop del real material, destorbi el cant de les paraules.

Mallarmé converteix la infinita potencialitat del llenguatge en l'autèntic contingut del seu llenguatge poètic. El poema constitueix un procés que només existeix en el llenguatge: “los objetos, mientras conservan su actualidad real, son impuros, no son absolutos; sólo al destruirse hacen posible el nacimiento de sus formas esenciales en el lenguaje” (Friedrich 1959:160-161). Per aquesta raó, en la seva obra cobra més rellevància el significat aparent de

les paraules, és a dir, les categories amb què el llenguatge tracta les coses, com són: passat, futur, absència, hipòtesi i indeterminació (Friedrich 1959: 161). L'absència dels objectes té una categoria superior a la seva presència; les coses viuen únicament en el llenguatge, arrancades de la seva familiaritat habitual. En virtut d'aquest estranyament, d'aquest defugiment de la denominació habitual de les coses, el poeta ateny la misteriositat que ja buscaren Baudelaire i Rimbaud, que no sols permet l'emancipació de la realitat, sinó que treu profit de l'impuls de la paraula, de la seva virtuositat i potència. En una conversa entre el pintor Degas i Mallarmé, citada per Paul Valéry en "Poesía y pensamiento abstracto" (1957), Degas, que a voltes també escrivia poesia, es planyia que se li acudissin massa idees, fet que trobava una amenaça pels seus poemes. Mallarmé li contestà: "Los versos no se hacen con ideas, sino con palabras" (Valéry 1994: 83). En l'afirmació del poeta francès, s'hi observa el renaixement d'una antiquíssima fe en la paraula, però amb la diferència que el fet d'alliberar-la del seu significat corrent i prosaic comporta una aventura cap allò ignot, cap a una transcendència vàcua, cap a un infinit. Per tal de comprendre aquesta sensació d'infinit o d'infinitud, ens servim d'una cita de Mallarmé a Rilke en una carta a la seva última protectora, la princesa Marie von Thurn und Taxis, senyora del castell de Duino: "L'infinit, alliberat de tot significat, es transforma en una cosa singularment pura: una senzilla profunditat, inexhaurible reserva d'un espai missatger i disponible per l'ànima". En paraules de Camps:

"En Mallarmé assistim a un infinit atrapat per les paraules que no pretenen anomenar-lo, sinó fer-ne sentir el so d'infinitud. Si les paraules no acoten un significat concret, precís, són com la veu que sentim llunyana sense entendre què diu i que ens evoca els tons humans sense la pressió de les circumstàncies. Són la cançó de la lletra que no necessitem saber [...] Mallarmé ens ofereix l'evanescència, el ressò, l'eco. No la llum, sinó la reverberació. El miratge de l'impossible. Una mica més enllà i comença l'alienació" (Camps 2017: 179).

Així doncs, el cant de Mallarmé no es deixa desxifrar del tot, és irresoluble i, només així, el poeta aconsegueix que preservi aquelles restes de plurivalència que impedeix el seu retorn al món natural humà. Aquesta imprecisió dels continguts contrasta, però, amb el rigor formal de la seva poètica, que manté les convencions de les lleis mètriques, de la tècnica de la rima i de l'estrofa. En una carta que escrigué a Henri Cazalis el 1866, el poeta deia: "Después de

descubrir la nada, encontré la Belleza” (Friedrich 1959: 180). En aquest concepte de bellesa hi té cabuda també la bellesa de les formes mètricament perfectes. “Su poesía, por lo mismo que destruye toda realidad, clama con tanta más fuerza por la belleza, por la belleza formal del lenguaje” (Friedrich 1959: 180).

Mallarmé té la voluntat de transcendir les paraules, transcendir-ne el codi lingüístic a través del so, a fi d’atènyer l’experiència d’infinít que pretén ser balsàmica, diluïdora del dolor. És una ànsia que el corrou per dins des de la mort de la mare, quan era un nen, i de la germana, de noi. Però, de sobte, com una fractura, la mort del seu fill Anatole, el condueix a la impotència de la verbalització. Camps diu:

“i tu, que t’afanyaves per abocar el món en un bell llibre,
no vas trobar més veu que el balbuceig exasperat
dels poemes *Per una tomba d’Anatole*”.

Mallarmé és veu sobrevingut per la mort i, amb aquesta, per la incapacitat d’expressar amb símbols la mort. *Pour un tombeau d’Anatole* està compost per fulls de format molt petit, juxtaposats entre ells, fora de tot pla, de tot ordre cronològic o temàtic. No hi ha una intenció en aquest gest d’escriptura. És el moviment mateix de l’inassoliment, de l’incomplet el que traça aquest compendi de fulls. Els dos-cents dos fragments i anotacions que formen l’obra inacabada sobre Anatole són, sens dubte, un excelsíssim exemple de l’escriptura moderna on impera la discontinuïtat i la juxtaposició: la fragmentació és de les poques formes d’acostar-se a aquesta experiència actual retallada, imprecisa, polimòrfica i accelerada. El llenguatge és abrupte, amb frases nues, inacabades que, a voltes, dificulten el sentit global dels enunciats. Recordem, però, una frase fonamental per a l’estètica moderna, on impera la discontinuïtat i la juxtaposició, a l’hora de parlar dels límits de l’impossible: “los fragmentos son los testimonios nupciales de la idea” (Friedrich 1959: 184). El fragment ateny la categoria de símbol de la perfecció que s’acosta. El fragment esdevé un mitjà estilístic que, per contraposició a la pressa en la lectura moderna, retorna a la paraula tota la seva primigeneïtat i consistència. Aquests 202 fragments no veuran la llum fins a 1961 gràcies a Jean-Pierre Richard a qui Henri Mondor, especialista familiar en l’obra de Mallarmé, havia confiat els fulls. Per tant, el poema no estava destinat a ser llegit pel públic. Abans de morir,

Mallarmé va demanar a la seva filla Geneviève que cremés totes les notes i el manuscrit. Les notes tenen, doncs, una publicació pòstuma.

Parlar del “petit fantasma” —que és com Mallarmé anomena el seu fill— és equiparable a circumscriure el forat, el buit, la mancança. El poeta, silenciats per l’horror d’aquesta realitat, ell, que s’anomena a si mateix “perfectament mort”³, que viu ja mort, intenta l’experiència poètica de l’escriptura de la desaparició: “l’écriture qui s’efface elle-même à mesure qu’elle s’inscrit” (Laufer 2009: 98). Mallarmé, que confessa haver mort amb el seu fill en el que ell anomena “un pacte, un himne”⁴, s’aventura a aquests fragments, a aquests arravataments. És una escriptura que, en enunciar-se, ja esdevé símptoma de la desaparició del jo, fragments d’escriptura, escriptura fragmentària que diu allò impossible. Sembla com si, per tal d’escriure els morts, Mallarmé hagués de desaparèixer d’aquesta experiència, com si hagués d’estar “perfectament mort”. No es tracta tant d’operar un treball de dol, com d’elevat el dol, a través de l’escriptura poètica a la funció d’enigma i causa de l’escriptura. Per a Mallarmé, les seves temptatives semblen ser la condició de possibilitat per aproximar-se a un coneixement de la mort, a una coneixement impossible «car il faut la mort pour savoir le mystère» (Laufer 2009: 98).

“Abolir l’atzar” és el moviment de la poesia de Mallarmé, però aquesta abolició de l’acte poètic pot entendre’s, paradoxalment, a través de l’eloqüent desaparició del poeta (Laufer 2009: 100). La funció de la tomba d’Anatole no és tant abolir la mort del fill o retornar aquesta dolorosa i absurda desaparició a la presència, com introduir, a través del joc de l’escriptura poètica, una recerca: una recerca del coneixement sobre la mort i sobre el seu propi moviment de desaparició. En definitiva, Mallarmé cava la seva pròpia tomba amb paraules (Laufer 2009: 108).

En paraules del mateix Camps: “Rimbaud porta a la ruptura, ruptura del sentit, dislocació de les idees, retòrica de combat contra els poders retòrics, contra les hegemonies del discurs, una ruptura tan cara a la modernitat, fins a fer-ne mer formalisme transgressor que ja no trastoca

³ S. Mallarmé, <<Correspondance, Mai 1897>> dins *Oeuvres complètes*, volum I, Paris, Gallimard, <<La Pléiade>>, 1998. A partir d’aquesta nota, les referències a l’obra completa de Mallarmé remetent a aquesta edició.

⁴ S. Mallarmé, *Pour un tombeau d’Anatole*, dins l’edició de 1961 (Paris, Le Seuil, Introduction de Jean-Pierre Richard), feuillet 40, p. 139.

res i que ja només serveix de càtering cultural al poder de torn. Mallarmé és la liquidació de tota utilitat retòrica” (Camps 2017: 179). Camps beurà d’aquest Mallarmé, el que per ell fou el millor:

“El Mallarmé enfrontat al dur parany que s’ha parat a si mateix. La mort d’un fill no es pot abocar en un bell llibre: l’inunda. No hi ha manera de compondre’n el gemec, la queixa, la llàgrima. No, no hi ha mètrica, no hi ha rima ni ritme que puguin donar forma a tant sofriment. Potser no hi ha veu: només esberles”.

5. LA RUNA DE LA VEU - EL VALOR DEL SÍMBOL

L’escriptura és la runa de la veu, tant se val la forma. Aquest aforisme que encapçala el poemari dóna compte de l’ideal literari de Camps. En *La runa de la veu* (2013) es distingeixen tres parts diferenciades: en la primera, intitulada “Per una tomba d’Stéphane” (11-27), el poeta descriu, amb una dicció natural, en què es basa l’escriptura de Mallarmé i com es veu transformada a causa de la mort del fill; la segona part del poemari l’ocupa un poema central, intitulat “Una escena capvespral” (29-39), que és una meditació poètica sobre el valor del símbol, més concretament, un qüestionament de l’estratègia simbòlica; la tercera part, és un homenatge a Celan amb un “M’hi nego” (41-57), que és com va escriure i morir literalment Celan. Els versos d’aquesta part són associacions d’imatges juxtaposades referides a la persecució dels jueus, als camps de concentració i a la mateixa mort de Celan. A tot allò inexplicable, inassumible, inexpressable. L’últim poema en dóna la clau, amb una referència a la visita de Celan a la cabanya del bosc on vivia Heidegger.

Aprofundirem en les dues primeres parts, en tant que són les que estableixen una dialèctica amb la lírica mallarmeana i, més concretament, amb els fragments aplegats sota el títol *Pour un tombeau d’Anatole*. Mirarem d’escatir quins elements de la tal lírica el poeta català reprèn i quins desestima per a la confecció de la seva obra.

En la prosa poètica que enceta *La runa de la veu*, Camps descriu, amb una dicció natural, allò que li ocorregué a Mallarmé. Explica com, a causa de la mort del fill, no va poder dur a terme l’exercici literari al qual s’havia abocat:

“Dos-cents dos petits poemes inacabats. O més ben dit: dos-cents dos intents d’epitafi. La persistent constatació de la impossibilitat de dir tota la radicalitat, tota la irracionalitat d’un

amor segat de cop, sense concessions al futur. Un amor sense possibilitats de ser estimat viu. Un amor en la mort. / Per una tomba d'Anatole. / [...] Dos-cents dos petits poemes impossibles d'acabar. Fallits. La metàfora del fracàs de la vida. [...] La dicció quequejant de la pèrdua / Cap símbol basta. Cap imatge. / Només estats emocionals que no es poden resoldre en un text i que balbucegen en el límit de la resistència humana”.

Camps expressa el fet que, quan Anatole mor, Stéphane perd la capacitat de dir amb símbols. Perd la mètrica, el ritme i la música. És abocat irremeiablement al quequeig, a la fragmentació, al silenci. La música dels versos no amortiran, no diluiran el dolor de la mort. El dolor és massa viu per sepultar-lo sota hipèrboles d'absència i llunyania.

“No, no en vas saber dir com tu volies
el dolorós descarnament de perdre'l,
i vas tornar a revestir el buit de símbols,
vas tirar els daus un cop i un altre
per si sumaven l'absolut que persegues...
L'impossible Absolut on retrobar-vos,
àvia i nét recon(e)ixent-se” pp. 26

Els tres versos últims d'aquesta prosa poètica donen dues claus fonamentals per entendre l'obra de Camps: d'una banda, el poeta conclou que tot poema hauria de començar pel “reconeixement que assumeix la impotència de *designar*”; de l'altra, “la sola experiència metafísica humana [és] la que ens desborda i ens deixa *irresolts* en el dolor”.

Tant “designar” com “resoldre” (en forma negativa) són dos verbs recurrents en la poètica de Camps. Camps entén la poesia com intrínsecament irresoluble: “El llenguatge poètic no és diferent del de la comunicació pel fet de ser més abstrús o més hermètic, sinó per la seva irresolució dialèctica, perquè sobre la condició humana no hi ha res a concloure. D'aquí que, al marge de la seva eficàcia denunciadora o alliçonadora, els poemes ideològics no siguin mai satisfactoris com a poesia, perquè la poesia és precisament el lloc de la contradicció només resolta estèticament” [...] Consisteix a “fer inconsútil el que és racionalment insuturable. Incicatritzable. D'aquí l'eficàcia torbadora i pertorbadora del bon poema. La latència del dilema. La supuració”. En la mateixa línia, expressa en un recital de poesia a Sta. Coloma de

Farners el 2019: “el poema planteja una idea, una mancança, un problema, i no els resol. Per això només són poètics el mal d’amor, la mort, la pèrdua...”.⁵ La felicitat no és poètica, ni narrativa, ni noticiable.

En el segon poema d’aquesta primera part, Camps descriu en què es basa l’escriptura de Mallarmé, quina és la seva intenció:

“Aboqueu-me per sempre en un bell llibre.
No, no vull ser de carn i ossos.
Em vull fet de paraules.
I m’hi vull lletrejar, lletrejar-les anònim.
Mirar-les com a simples traços.
Entonar-ne les síl·labes,
com qui canta una música nostàlgica,
sense saber-ne el sentit de la pèrdua.
En tot només hi vull signes i símbols.
El món és fet per abocar-lo en un bell llibre” (Camps 2013: 15).

“Tu [dirigint-se a Mallarmé] buscaves paraules absolutes,
deseixides del món, despreses;
paraules deslliurades del disseny de l’objecte”. (Mundó 2013: 21)

Aquest era el moviment de l’escriptura mallarmeana. En un assaig intitulat *Ceci n’est pas Mallarmé*⁶, datat de 2016, el descriu en aquests termes: “El món només valia la pena per recrear-lo amb el llenguatge artístic i fer-ne presència estètica gratuïta, com sempre ho és la bellesa de debò. Perquè, un cop atrapat entre les pàgines, encara que el món fos “les fleurs du mal” baudelerianes, el “beau livre” es podia tancar quan volgués per “abolir-ne” el sofriment. Fins que les flors s’assequessin i perdessin tota virulència. Com una venjança per un destí massa dolorós. Com una teràpia. Com un bàlsam. Com una fugida de l’spleen baudelerià. L’artifici de voler fer del llenguatge només so, música no pas per ser sentida, sinó llegida”

⁵ Camps Mundó, C. (2019). Recital de poesia, Santa Coloma de Farners.

⁶ El títol ens remet al quadre de Magritte: *Ceci n’est pas une pipe*, que evidencia que la pipa pintada no és l’objecte pipa de fumar per molt que hom s’esmerci en el *trompe-l’oeil*.

(Camps 2016: 146-147). En aquest sentit, convé fer referència a un dels paratextos que Camps incorpora a *La runa de la veu* (2013) és una citació extreta del llibre “L’existencialisme”(1978) de Norberto Bobbio, que diu així: “El llenguatge es fa evocador pel fet de ser inadequat, suggestiu pel fet de ser insuficient, més ric de ressonància formal com més pobre és de significació real”.

Tanmateix, l’ideal poètic de Mallarmé esdevé irrealitzable a causa de la mort del seu fill Anatole, experiència que es veu incapaç d’abocar en el seu “beau livre”. Camps sentència: “les llàgrimes són àgrafes i em regalimen / pels fulls d’aquest bell llibre, / brutes de tinta dels poemes, / *per una tomba d’Anatole*” (Camps 2013: 15). En aquesta primera part del poemari convé destacar també el poema que es presenta a continuació, on el poeta intenta d’emular “Un Coup de Dés”, el cèlebre poema de Mallarmé, reconegudament innovador pel que fa a la forma i la disposició del material verbal. Mentre que les lletres majúscules de Mallarmé diuen: “Un coup de dés / jamais quand bien même lancé dans des circonstances éternelles du fond d’un naufrage n’abolira le hasard”. Camps diu en majúscules també: “una jugada de daus / mai / encara que llançada en circumstàncies eternes del fons d’un naufragi / abolirà la mort de l’Anatole / res haurà tingut lloc”. Per tant, Camps reproduceix idènticament l’oració de Mallarmé, transformant el segment final “abolirà l’atzar” per “abolirà la mort de l’Anatole”.



(Amb les pròpies paraules de Mallarmé)

UNA JUGADA DE DAUS
 MAI
 ENCARA QUE LLANÇADA EN CIRCUMSTÀNCIES ETERNES
 DEL FONS D'UN NAUFRAGI
 ABOLIRÀ
 fals castell
 de sobte
 evaporat en boira
 que va imposar
 un límit a l'infinit
 LA MORT DE L'ANATOLE
 RES
 HAURÀ TINGUT LLOC
 en aquells paratges
 de l'incert
 on tota realitat es dissol

A continuació, Camps descriu les paraules d'Anatole que eren:

“Paraules petites, ingènues,
que no es corresponien
amb les paraules elusives dels teus versos”. pp. 21

“Paraules d’infantesa,
que no podien fer de símbols,
encara massa unides a les coses”. pp. 21

D’alguna manera, Camps apunta que en Mallarmé, quan mor Anatole, hi ha una voluntat de buscar paraules vives, aquesta vegada no deseixides de l’objecte –Anatole– a fi de (re)encarnar el fill mort “a dintre teu en essència” (Camps 2013: 25). “Les morts de mare i germana, Mallarmé les havia anat sublimant, atemperant, hiperbolitzant, elidint” (Camps 2016: 147). Això no obstant, després de la mort d’Anatole, el poeta ja “no trobava les paraules de dol real entre les seves paraules inatrapables, filles de la indefinició de la seva ànsia infinita” (Camps 2016: 147). Les paraules ja no saben expressar res en concret.

“L’emmudiment de l’Anatole
t’urgeix a escriure’n
l’absència amb paraules físiques...
i no les trobes”. pp. 21

Per a Mundó, *La tomba d’Anatole*, són dos-cents dos fulls sense resoldre, dos-cents dos intents de poema. La resolució de les temptatives resulta en fracàs i abandó. Amb tot, Mundó conclou aquesta primera part així:

“Qui sap si els versos inconclusos
que vas deixar de banda amb impotència
no són el més bell dels teus llibres”. pp. 26

Així doncs, en aquest final retornem al tema que s’enunciava en la prosa poètica inicial: “la impotència de designar”, que serà fonamental per entendre l’obra de Camps. A *Ceci n’est pas*

Mallarmé (2016), Camps explica: “després de l’experiència del llibre fracassat amb què volia conservar la presència del fill, un llibre que va quedar fragmentat com si fos la runa d’un edifici abandonat sense concloure’l, a Mallarmé només li quedava acceptar, com si renegué de tota la seva exquisida retòrica, que “un coup de dés jamais n’abolira l’hasard” (Camps 2016: 147).

La segona part del poemari la compon el poema “Una escena capvespral”: un qüestionament aferrissat de l’estratègia simbòlica. L’apartat anterior, dedicat a un dels grans exponents del simbolisme, li ha servit de pretext per introduir aquí la seva pròpia meditació sobre el valor del símbol. El símbol, per al poeta, té a veure amb la voluntat de designar, que és afany de fixar i posseir una realitat mental o natural extreta d’un moment de silenci:

“Fins i tot sense voler, simbolitzem,/ per la mateixa angoixa d’estar sent successivament conscients/ [...] reduïm els fets a imatges fixes amb què suplantar/ la imatge sempre canviant de l’espai en el temps / No, no la ignoro pas, la sempre temptadora il·lusió / d’ancorar-nos simbòlicament per no veure’ns emportats, / per creure’ns persistents en les nostres fixacions (Camps 2013: 33).

Amb tot, el poeta adverteix un cop i un altre que els símbols:

“Els símbols no són més que fites de l’alienació del nostre som: / d’aquest ser nostre que només pot ser com a procés / [...] Els símbols són la voluntat d’apropiar-se del transcurs, / coàguls que impedeixen que circuli la sang a veu / Són la pretensió de fer-nos fer, de fer-nos ser, com el model; / l’intent de fer-nos recelar de l’existència per afirmar l’inexistent; / [...] Els símbols volen persistir com a fetitxes contra la fluència del temps, / [...] Els símbols volen ser rescloses del corrent per convertir-lo en llac / [...] volen fixar la vida descrivint-ne els canvis estàticament / per fer-nos oblidar que els ràpids se’ns estan emportant riu avall / Però tant és que clami per fixar l’instant, si designant-lo l’he perdut (Camps 2013: 34).

Notem, d’antuvi, la correlació entre símbol i temps. El símbol en tant que element que detura, que fa estàtic el temps: “Els símbols són la voluntat d’apropiar-se del transcurs”, “Els símbols volen persistir com a fetitxes contra la fluència del temps”, “volen fixar la vida descrivint-ne els canvis estàticament / per fer-nos oblidar que els ràpids se’ns estan emportant

riu avall” (Camps 2013: 34). Tanmateix, aquesta lluita es revela estèril: “Però tant és que clami per fixar l’instant, si designant-lo l’he perdut” (Camps 2013: 34).

El poeta pugna per la descodificació permanent del símbol com a única via per a no dogmatitzar-lo ni sotmetre’s al “logos” del poder. Aquesta concepció la veiem representada en els següents versos: “[els símbols] Són, sí, l’idiolecte del poder, que estratifica els noms / fins al punt que només contra l’ordre simbòlic hi ha alliberament”. “¿No deu ser el poema el màxim valor del llenguatge codificant-se i descodificant-se, en una perpètua dialèctica contra qualsevol mena de “logos”? (Camps 2009: 70). Així doncs, convé interrogar permanentment les paraules —que sempre lluiten amb nosaltres per fer-nos del seu parer— per alliberar-nos, és a dir, per a ser veritablement lliures (Camps 2009: 70).

ASSEVERACIONS INICIALS

L’escriptura és la runa de la veu, tant se val la forma. Com ja s’ha apuntat, aquest aforisme dona compte de l’ideal poètic de Camps. És una declaració d’intencions on ressonen els ecos simbolistes, on ressona Mallarmé. La forma que adopten les paraules és una mera disposició, no pas cap missatge. El poema no representa res. Significant i significat mantenen una relació arbitrària. La *runa* significant no és la *runa* significat. És un mer signe, al qual, a més a més, li hem atribuït contingut lingüístic. Per tant, la seva concepció del fet poètic segueix el deixant del Simbolisme, n’és hereva. Camps sosté que les idees enunciades o suggerides pel text d’un poema són senzillament “ ‘mitjans’ que concorren ‘igualmente’ amb els sons, les cadències, el nombre i els ornaments, a provocar, a sostenir una certa tensió o exaltació, a engendrar en nosaltres un ‘món’ —o un ‘mode’ d’existència— totalment harmònic” (Camps 1993: 19). Per tant, advoca per l’harmonia entre música i discurs. Així doncs, una concomitància clara entre l’obra de Mallarmé —i per extensió la dels simbolistes— i la de Camps és el defuig de la correspondència entre nom i objecte. Nom i cosa no tenen res a veure més enllà de la convenció que les relaciona. I aquesta constatació es reafirma en *La runa de la veu*, en *L’Oració Total* i en *Elegia de l’origen*. En tots tres poemaris hi ha referències directes a aquesta asseveració.

En la mateixa línia, Mallarmé defensa que la poesia ha de ser capaç de combinar el pensament abstracte amb la sensació immediata; és a dir, la poesia ha de participar tant del joc d'imatges com del joc de conceptes i nocions. El poeta francès entén que, només així, la poesia serà capaç de recuperar la seva virtuositat i la seva màxima potència. Per fer-ho es necessita la "imaginació pura", una imaginació creadora estretament lligada al símbol (Mallarmé *OC* I, p. 392). Semblantment, Camps entén que l'assentament conceptual del llenguatge només s'esdevé quan el poeta és capaç de conciliar desig i raó, pulsio i pensament.

Hugo Friedrich (1959) elabora un esquema ontològic de Mallarmé, gràcies a la recurrència d'uns determinats temes, paraules i imatges en la seva obra. Friedrich divideix l'art poètic mallarmeà en tres grans temes: en primer lloc, "alejamiento de la realidad" (191) per raó d'una incoherència ontològicament entesa entre realitat i llenguatge; una frase programàtica d'aquest ideal seria: "Exclou del teu poema la realitat perquè és vulgar" (Friedrich 1959: 191); en segon lloc, "el idealismo, lo absoluto, la nada" (194), ja que, en consonància amb l'anhel d'escapar de la realitat, hi ha l'anhel cap a l'ideal. El document més rellevant que dona compte del paper complementari entre l'absolut i el no-res és *Igitur* (1869); en tercer lloc, "la nada y el lenguaje" (197), que és considerada la qüestió vital pel poeta francès: "el absoluto, identificado con la nada, llama al lenguaje —el "logos" (le verbe)— para hallar en él el lugar de su pura aparición" (Friedrich 195: 198). De la classificació apuntada, l'obra de Camps manté paral·lelismes evidents amb el primer i el tercer punts, que formen el vertader fons de la seva lírica madura.

En primer lloc, Camps també allunya els seus poemes del món empíric, ja que evita la univocitat del llenguatge i allibera les coses de la seva brutal materialitat i del desgast de la paraula ordinària que les designa de manera que, com en Mallarmé, les coses estan molt més presents en el llenguatge, allunyades de tot ordre real. En una ressenya del llibre *D'un juny dur* de Víctor Obiols, datada de 2014, Camps afirma: "L'agosarat intent del poeta d'atrapar el temps [...] ens mostra aquest desassossec que ens causa la nostra relació amb la realitat" (Camps 2014: 130). Camps entén la creació poètica com l'acte de crear "la paraula per a un objecte inexistent" (p. 647). Pel que fa al tercer apartat, en Camps, la desrealització dels objectes, alliberats de tota objectivitat (equiparats a allò absolut, és a dir, al no-res) fa possible la seva plena realització en el llenguatge, en la paraula. En Mallarmé, el nombre de

temes és cada cop més reduït, i el món objectiu va perdent pes. Semblantment, en Camps, el llenguatge també es replega sobre si mateix, crea una poesia incorporària, desobjectivada que versa sobre el llenguatge com a quelcom independent i sobre l'ús que se'n fa.

Fins ara, s'han exposat les concomitàncies, els procediments que Camps reprèn de l'estètica simbolista. La divergència més notable de la lírica del poeta català respecte aquesta tradició és el valor que li atorga al símbol. Camps en un escrit intitulat *Epi(a)gonia*, de l'abril del 2009, adverteix que “només pot dir de veritat la veritat un llenguatge que ha explorat les seves pròpies limitacions, i també aquell que és conscient de la seva enganyosa capacitat simbòlica” (Camps 2009: 70). En *La runa de la veu* trobem un pensament que va en la mateixa línia: “una veu que no accepta gaire temps la fixedat dels noms, [...] una veu per la qual res simbolitza res i que ens deixa ben clar / que s'és físicament o que, si no, no s'és”. (Camps 2013: 32).

6. EL LLENGUATGE EN CARLES CAMPS MUNDÓ

L'element nuclear de la poesia de Camps és el llenguatge. O, més ben dit, la crisi del llenguatge, la falta de confiança en el llenguatge com a reproductor de l'ordre del món. Per això, no és en va que *L'Oració Total* (2013) comenci amb l'autocita: “Tot ens passa en el llenguatge, parlar del llenguatge és parlar de tot el que ens passa”.

Com en tota la poesia moderna, l'obra de Camps és en bona part una metapoètica. Reflexiona sobre la matèria de què està feta el poema: la llengua. És una poesia d'idees. El poeta empra el llenguatge i reflexiona sobre l'ús que en fa. A partir d'aquesta reflexió sobre el llenguatge i les seves limitacions a l'hora de dir els mons que li són accessibles, el poeta anirà abordant de manera recurrent una sèrie de qüestions poètiques.

“¿No és precisament el poema com a objecte de coneixement, tant pel que fa al poeta com al lector de poemes, allò que el porta al zenit de l'emoció i del sentiment gràcies al llenguatge? El poema és precisament l'esforç suprem d'artistització de les paraules, la forma superior de reflexió, en tots dos sentits. El poema, parli del que parli, té el poema com a motiu”. (Camps 2015: 136).

El poeta Josep-Maria Fulquet⁷ afirma que la poesia de Camps versa sobre “l’anhel epifànic de poder viure sense designar, cos a cos amb les coses sense necessitat de la intermediació del llenguatge”, és a dir, les paraules com a element que ens inscriu en el temps i per això mateix ens fa peribles, mortals. Però també el llenguatge com a coartada de poder, quan utilitza les paraules per amagar la realitat: “Que les paraules no conservin / cap dret en nom de la bellesa / ni tinguin mai més la paraula. / Que oblidin per sempre que ens eren / redemptores com a pregària / o que ens calmaven amb les seves metàfores consoladores / i amb les seves enaltidores / imatges...” O encara: “Aquest va ser l’error / comès pels déus: ens van / donar veu. Amb els noms / hem destruït el Ser”. Per a Camps, designar és fixar, posseir en forma de signe lingüístic un moment mental o natural fins aleshores anònim. Aquest acte d’emparaular, aquesta “inseminació del llenguatge” (Camps 2010: 42) ens condemna al temps, l’altre gran tema de la poètica de Camps. Si els noms no existissin, el present, privat de ser passat, seria “mort i naixement a cada instant, / sense la intrusió del temps”.

El poeta exposa els perills de l’escriptura que s’han obert amb la modernitat, en la irracionalitat del llenguatge com ara l’absència de Déu, les dificultats de reconeixement del jo, el problema de l’altre, la compulsió d’abandonar el (dis)curs i precipitar-se en el silenci... “En la realitat no hi ha matèria de conflicte sinó tan sols construccions lingüístiques —falses expectatives— que des de fa massa temps han substituït la vida, allò que hauríem de viure, per “una altra vida” que no ens deixa viure la que tenim” (Camps 2006: 49).

El poeta denuncia una situació de “desgast de les paraules, que es mostra en la informació i en l’oci dels mitjans, i també en la literatura lliurada al consum”. Diu que aquest desgast ens situa cada cop en un nivell més baix, pròxim als nostres avantpassats zoològics, com ja advertia Adorno. Camps denuncia que s’està tendint a la liquidació de la paraula, amb el risc que s’acabi convertint en remor animal. “Una de les funcions de qualsevol discurs creatiu, tant literari com filosòfic o científic, ha de ser justament oposar-se a l’entropia lingüística, a la regressió de la paraula cap a l’amorfisme del gruny” (Camps 2008: 61). Els versos finals del poema “Sense sense”, que forma part del recull *Elegia de l’origen* (2017) descriuen

⁷ Dilluns de poesia: Carles Camps Mundó. Presentació a càrrec de Josep M. Fulquet. 23 d’octubre de 2017.

aquesta situació de declivi: “desgastat el llenguatge / per una transcendència mai manifesta, / per una transcendència sempre impalpable; cansats els noms de noms inabordables, / caigut el temple de la logomàquia, / a poc a poc hem anat aprenent a viure / fins i tot sense sense” (vv. 18-22).

George Steiner també descriu l'època de degradació lingüística en què vivim a *Lenguaje y silencio* (1994). Steiner posa en evidència com, en l'actualitat, les paraules han sofert un desgast, contra el qual, precisament, es dirigeix bona part de l'obra de Camps: “[...] las palabras mismas han sido retorcidas y rebajadas, [...] las formas clásicas de afirmación y de metáfora estan cediendo el paso a modalidades complejas, de transición, hay que reconstruir el arte de la lectura, el verdadero lenguaje literario” (Steiner 1994: 32-33). Steiner defineix una situació d'esgotament dels recursos verbals, d'inflació verbal:

“Hay un presentimiento muy difundido, aunque hasta ahora definido sólo con vaguedad, de cierto agotamiento de los recursos verbales en la cultura y la política de masas de nuestro tiempo. ¿Qué más decir? ¿Cómo es posible que lo novedoso y lo exigente, lo que valga la pena decirse, encuentre un auditorio entre el estrépito de la inflación verbal? (Steiner 1994: 63)

El panorama descrit tant per Steiner com per Camps és equiparable a aquell a què van haver de fer front els simbolistes. Quina és la funció del poeta modern en aquest context? Camps postula que “ha de des-enganyar, ha de des-mentir, ha de des-enredar, des de la intimitat, des del desinterès íntim de la pròpia, assumida i radical soledat” (Camps 2007: 51). Per a Camps aquesta és la més alta funció del poema. Per tant, només el llenguatge pot denunciar aquests temors propis de la modernitat i fruit de la irracionalitat del llenguatge, fent-los aparèixer en la nuesa de la seva desraó. En efecte, el poeta utilitza l'eina de què disposa, aquesta llengua catalana, i a través del llenguatge denuncia aquests perills. Amb paraules lliures de creences i de tota euforitzant estratègia retòrica. Per tant, per al poeta, l'acte d'escriptura consistirà a “transitar amb paraules per les paraules i sobreviure sense desistir-ne, sense resignació ni liquidació” (Camps 2006: 47). Camps defensa que els seus poemes, depurats d'adherències ideològiques que degraden els mots, volen preservar l'ecosistema del llenguatge. Aquesta serà la comesa principal de *L'Oració Total* (2013). Es tracta d'agafar les paraules i purgar-les

per alliberar-les de vicis i excrecències. Per retrobar-les només amb el seu valor afegit real, sense inflació, el seu valor històric humà. Consisteix, doncs, a “restaurar el llenguatge racionalment, en l’acceptació que la raó crítica és l’únic banc de proves fiable del coneixement. La nostra supervivència” (Camps 2008: 61).

Per a Camps, el discurs creador ha d’abocar-se a la restauració dels significats, fent-los reaparèixer en la seva integritat, sense escamotejar-ne cap sentit, desempallegant-los dels usos com a domini dels altres, alliberant-los de la retòrica del poder i de totes les seves seqüeles, rescatant-los de la irracionalitat tan sovint fomentada per les raons de la força com a mètode infal·lible de desarticular tota queixa (Camps 2008: 62). Com es pot preservar el llenguatge de l’entropia, de la disgregació, de l’enquistament, de la pobresa expressiva, de la destrucció fins i tot de la seva essència comunicativa?

Si els simbolistes, amb Mallarmé al capdavant, van revitalitzar el llenguatge eminentment per mitjà del Símbol i de les correspondències; Camps postula anar a l’origen, a l’arrel de les paraules. En altres paraules, Camps propugna la radicalitat —entesa en el sentit etimològic “d’anar a l’arrel”— com a mètode per restaurar el llenguatge a fi i efecte que les paraules, més enllà de conceptualitzacions i abstraccions, tornin a recordar a què es refereixen. A *L’Oració Total* ja al·ludeix a la joia de “tornar l’instint a les paraules / i fer-les netes de conceptes”. Només hi ha una veritat per la qual ha de lluitar el poeta: la memòria de les paraules: “s’ha de tornar a intentar que tots els noms ens siguin comuns” (Camps 2008: 62). Per aconseguir-ho, el poeta ha de depassar la frontera de la idea, “sense el jou de les certeses”.

En aquest sentit, la seva darrera publicació, intitolada *Elegia de l’origen* (2017), és un viatge a l’elementalitat del llenguatge, als seus límits inicials o materns perquè “el llenguatge segregat de l’origen ja no és font, sinó tan sols un bassal ple de fang on xipollejar” (Camps 2016: 146). El moviment poètic dels poemes que el componen aspiren a retornar a l’origen, al principi, a allò “pre-lingüístic que ens precedeix, Ítaca, d’on hem hagut de sortir, exiliats per les paraules, per mirar de fer-nos dignes de poder-hi tornar pel camí de tornada dels noms o de la figuració dels noms” (Camps 2008: 67). Ens referirem breument als poemes que més reflecteixen aquesta intenció.

El poema *L'inaccessible* s'inicia així: “Abstret del temps del cos, recorres/ [...] la calma intemporal d'un bell paratge” (vv. 1-3). A continuació descriu aquest paratge mític, etern: “Et mires sense noms les vinyes, les pinedes / els ocells que n'espantes / T'ho mires tot [...] / sense tenir-ne consciència. Només hi ha cosa” (vv. 4-7). El jo líric apel·la constantment a la no-consciència dels noms de les coses. I en tot cas, si es designa res, serà amb aquesta actitud: “et sents als llavis / un frec de veu —amb dubtes de silenci— / i et dius un nom com si el diguessis / com es va dir per primera vegada” (vv. 10-14).

En el poema *Vestigis* cerca l'autenticitat, la puresa dels noms, anant al seu origen: “Minúscules paraules primigènies, / encara sensibles, / articulades per la pell, per la mirada” (vv. 4-6). Fa referència a “Vestigis de paraules prèvies” (vv. 7). En definitiva, “paraules àgrafes / que ens sembla escriure de vegades / al full blanc del silenci” (vv. 10-12). Al segon cant del *Triptic de “La ‘petita’ Torre de Babel* el poeta reclama un silenci necessari: “Món i univers s'esperen ara que callem, / que no parli ningú, per retrobar-se i existir / sense noms ni pronoms, sense memòria i desig / que els facin fer representar tot allò que ni tan sols és” (vv. 22-25).

A *Sense sense*, al qual ja s'ha fet referència anteriorment, el jo líric torna a descriure aquest origen, que ell anomena “edat d'or dels conceptes” (vv. 1). “El res i el buit, també el silenci, / eren llocs que la ment pensava, / espais que les paraules fecundaven” (vv. 4-6). Era un món on només existien idees sense designació, idees sense emparaular i diu el jo líric: “ens permetien viure en concordança / i ens feien creure en el desig com a promesa” (vv. 13-14).

Més endavant, al poema *Noms elementals*, torna a designar els mots que anhela el jo líric: “noms elementals”, “noms articulats en la clarividència sensorial del cos”, “[noms] sense models ni connotacions d'una existència ideal” (vv. 21-24). I retorna a la idea ja apuntada, del dir les paraules per primer cop. El jo líric apel·la, novament, a l'experiència primigènia dels mots: “Si cada dia el pa s'hagués dit pa per primer cop, / si cada dia hagués sigut només un pa per cadascú, / sense ser símbol de cap endemà convertit en possessió, / qui sap si el món hauria clarejat cada cop nou, / com sota el primer raig que va partir en dos el cel fosc, /

aquell cel fosc, eternament desert de vida i de sentit, / d'on uns quants déus van fugir més enllà d'enlloc, / enlluernats pel bellíssim esclat d'un univers fugaç" (vv. 27-34).

En el poema *Brunzit de síl·labes*, veiem el defuig de la correspondència entre nom i objecte, esmentada anteriorment: "En el llenguatge, negra nit pot ser de dia. / L'aigua, de pedra. / No cal l'equivalència de nom i objecte. / Sòlid i líquid, llum i fosca, només unes lletres. / O simples sons en veu de la veu alta" (vv. 1-5). El pensament de Camps està amarats de signes autònoms, deseixits de la continuïtat de realitat i cosa.

7. EL TEMPS

"Successió d'estacions. / Dies de pluja o de secor. / Dies de fred. Dies de sol / Dies de goig o de penediment. / Només dies de temps/ La sola veritat del temps, / per molt que els noms / diguin que es diuen Nom / o parlin de l'Oració Total. / Només el temps giravoltant. Només els girs d'un temps / rodant sense destí. Res més. / Res més que més estacions. Irreparablement / Des de dalt de l'estiu / fins al fons de l'hivern. / De l'ànsia primaveral / a la recança de la tardor. / El giravolt de vida i mort: / sempre una mica més enllà, fent-se espai en el temps. / No, mai l'Estació Total".

C.C. Mundó (2013). *L'Oració Total*

El temps no és res sense el llenguatge. La "capacitat de dir" que ens resulta balsàmica en la joventut, es transforma, amb el temps, en "haver de saber". La causa del sofriment. El poema no detura el temps a la pàgina perquè "qualsevol frase o oració, qualsevol text no és res més que successió, o encara més ben dit: consciència de successió" (Camps 2005: 40). Les paraules per a Camps són l'expressió del temps, pura temporalitat. Un cop dita una cosa, esdevé passat irremissible. "Els noms no ens són innats: no hi ha Paraula abans del temps"⁸. El poeta modern no les utilitza, sinó que s'hi enfronta. Ben al contrari que el poeta pre-modern, que, com els sacerdots, les pretenia salvífiques, redemptores o, si més no, consoladores. Les pretenia, en definitiva, quietistes, eternes. "L'anhel intemporal del pensament/ fa que sentis el temps com a dolor. / La ment, imaginant la infinitud, / s'oposa al cos, que mor a cada instant. / En tu no hi ha mai acord per ser junt: / la consciència no et vol caduc". (*Dies de nit*, 1999)

⁸ Camps Mundó, C. (2017). "Els noms elementals". *Elegia de l'origen*. vv. 4

Les reflexions trenades al voltant de la idea de “temps” en tots els seus llibres es fonamenten en les tres edats del temps humà: el mite, la història i l’instant, que equivaldrien a la infància, la consciència i la mort (Camps 2003: 25). Les pautes de lectura que ofereix Mundó pel seu llibre *Un moviment quiet* el gener de 2003 —que no pretenen, en cap cas, abolir altres significats que se’n puguin derivar— són semblantment aplicables per entendre *L’Oració Total* (2013), on, novament, el temps en serà un dels principals temes. Vegeu aquest poema:

“Vivim com si el record salvés el temps de si mateix / guardant-ne immòbilment el moviment / per disposar-ne a voluntat com a temps viu / i fer-lo ser present en el present, / sumat al temps imaginari del desig. / I amb tot, encara que visquem com si el record fos guany, / massa sovint sentim al fons del cos / -qui sap si al lloc ignot on res i ser són consubstancials / que recordar només ens mostra el que morim: / vida que els dies ens han mort”.

En primer lloc, Camps entén la infància com una pre-vida estàtica on el que hi passa no té cap futur, perquè no transcorre. És un temps estancat, ja que no s’esdevé una correspondència de les expectatives amb els resultats, no hi ha projectes ni projecció. Per aquesta raó, l’associa amb el mite i, per tant, amb la invenció. La defineix així: “és el temps del desig sense recompensa, de l’estanquitat del voler, de la interrogació sense resposta; el temps de l’espera en si” (Camps 2003: 25). La segona edat del temps humà és la vida veritable. Irromp el temps històric de cadascú. Implica la consciència del llenguatge que és la consciència de ser. Les paraules iniciàtiques de l’infant es converteixen en noms, fet que comporta “l’aparició del sofriment, de la por, de la soledat, amb l’horitzó inexplicable de la malaltia i la mort. És l’Expulsió” (Camps 2003: 25). La tercera etapa, “gairebé en equilibri sobre el silenci, és la del temps enfront del no-temps, la de la consciència abocada a l’extinció, la de la pèrdua eterna del sentit; en definitiva, la del temps mirat des de l’instant que ja no té temps, un tema que sempre ha aparegut en els meus últims llibres de poemes: l’eternitat com a supressió del jo” (Camps 2003: 25). Segons Camps, nosaltres aspirem a fer front a la idea de final, de mort. Vegeu aquest poema de *Lliçó de Tenebres* (1996) on es descriu aquesta tercera etapa:

“Serà l’instant després del temps / L’instant següent a l’últim instant teu / L’instant infranquejable de cap més / I en aquell instant d’haver mort / fugaç com tot instant, però etern en l’extinció, / potser tindràs, encara que ningú, / la sensació de ser Déu”.

8. CARLES CAMPS MUNDÓ: POETA PUR?

A fi d'entendre el fenomen de “poesia pura” i d'escatir fins a quin punt podem parlar de Camps Mundó com a “poeta pur”, en primer lloc convé establir què entenem per “poesia pura”, ja que es tracta d'un concepte de natura ambigua i fugissera que es presta a definicions distintes.

L'autora Violeta Percia analitza el concepte mallarmeà de “noció pura” en el context del Simbolisme francès i el Wagnerisme. L'expressió de “poesia pura” apareix per primer cop a les “Notes nouvelles sur Edgar Poe” (1857) de Charles Baudelaire. Feia referència a “la definició moderna de la poesia com a paraula emancipada de tota funció pràctica (Bertrand i Durand 2006: 25). Percia afirma que, “en el moviment heterogeni de les poètiques del XIX, la proclama d'una poesia pura expressa “la intenció comuna de restablir la plenitud i la vitalitat del llenguatge” (Percia 2018: 70). Michel Foucault observa, a propòsit de Mallarmé, que la “poesia pura” té a veure “amb l'experiència primordial o nua del llenguatge, la relació del subjecte parlant amb el ser mateix del llenguatge” (Foucault 1964: 1004). En efecte, és un concepte que s'adapta perfectament als principis fonamentals de la lírica mallarmeana, per bé que l'expressió de “poesia pura” pròpiament dita no apareix en l'inventari teòric de Mallarmé, però sí que hi trobem les concepcions de “noció pura” (2:213), “obra pura” (2:211), “visió pura” (2: 37), “signe pur” (2: 475), o “mitjà, pur, de ficció” (2: 179). I més enllà i després de Mallarmé, aquest concepte continua sent vàlid per a tota la lírica que no té per objecte sentiments primaris ni continguts d'aquest món, sinó que pretén ser un joc del llenguatge i la fantasia (Friedrich 1959: 213).

Per tal d'entendre'n el significat, convé tenir en compte el valor que Mallarmé atorga als mots “pur” i “puresa”, els quals empra freqüentment en un sentit privatiu, ja que fan referència a “allò que està lliure d'alguna cosa”. Aquesta accepció s'assembla a la que ofereix Kant quan parla d'idees pures, “en las que no hay nada que pertenezca a la sensación. Cuando Mallarmé llama pura a una cosa, se refiere a su esencialidad, a su estar libre de enojosas promiscuidades” (Friedrich 1959: 213). Per a Mallarmé, la poesia és destrucció de l'objectivitat, una destrucció que permet que l'objecte es transformi en paraula, en “idea pura”, en essència espiritual. “Esta «idea» sólo puede existir en la palabra poética, y ésta es la

razón de que la «flor falte en todos los ramilletes»”(Friedrich 1959: 201). Per tant, es tracta d’un procediment líric que “por un lado niega lo objetivo y por otro lo crea por medio del lenguaje” (Friedrich 1959: 202). Per tant, per a Mallarmé la desobjectivació és la condició prèvia de la puresa poètica. Quan el poeta és capaç d’excloure el món empíric, el sentiment vulgar i les embriagueses del cor de la seva poesia aleshores aquesta deixa brillar la magia del llenguatge “la poesía adquiere la libertad de dejar imperar la magia del lenguaje” (Friedrich 1959: 219).

El 24 d’octubre de 1925 és una data rellevant per a l’establiment del concepte, car és el dia en què Henri Bremond ofereix una conferència a les cinc Acadèmies Franceses. Un any després, es publica el llibre *La poésie pure. Éclaircissements* (1926). Bremond, en la seva recerca de l’essència de la poesia i hi arriba a la següent conclusió: “Tout poème doit son caractère proprement poétique à la présence, au rayonnement, à l’action transformante et unifiante d’une réalité mystérieuse que nous appelons poésie pure” (Bremond 1926: 16). Sosté que la puresa no és una propietat de forma o de fons que pot ser captada per l’intel·lecte, sinó que constitueix un corrent inefable i misteriós que ha de ser intuït. “Se trata de una sustancia indefinible, un Absoluto que tiene un origen divino y que después se transmite del estado inspirado del poeta al lector receptivo a través del poema” (Stanton 1998: 129). Per tant, Bremond atorga una interpretació mística i romàntica al concepte, ja que observa una desproporció entre la precisió intel·lectual dels conceptes i la realitat misteriosa, indefinible, que el llenguatge humà redueix, deforma o limita, però que la “inspiració” és capaç d’“entreobrir, sentir, gairebé tocar” (Bremond 1926: 68).

Paul Valéry emprà el concepte el 1920 per a descriure l’anhel simbolista d’aïllar l’essència irreductible de la poesia. La “poesia pura”, en paraules de Valéry, pretén dur la poesia a un “état exceptionnel au point de jouissance parfaite” (Valéry 1920: 18). Quan el poeta francès emprà el terme de “poesia pura” es refereix a un decantament de materials —talment el procés químic de què parla Camps en definir la consolidació de la seva obra discursiva— en virtut del qual sols roman la poesia. És a dir, Valéry ofereix una interpretació racional, clàssica i cartesiana al procés de creació (Stanton 1998: 130). Això no obstant, Valéry considera que aquesta destil·lació química és irrealitzable a la pràctica, és a dir, en el procés creatiu, racional, mai es pot atènyer aquest Absolut ideal anhelat. Ho descriu així: “ce qu’on

appelle un poème se compose pratiquement de fragments de poésie pure enchâssés dans la matière d'un discours. Un très beau vers est un élément très pur de poésie" (Valéry 1957: 1275-1276). Per tant, mentre que Bremond emfasitza l'origen espiritual de l'estat poètic, Valéry apel·la a un estat final del procés creatiu, que no pot ser sinó verbal i que és impossible d'atènyer. El 1944 Berne-Jeoffroy escrivia: "Poesía pura es el momento cumbre en que la frase olvida en forma armónica su contenido. Es el verso que ya no quiere decir nada, sinó únicamente cantar" (Friedrich 1959: 214), una definició que beu de les manifestacions que relacionaven poesia i música, que s'han apuntat anteriorment.

El 1925, Ortega y Gasset publica el seu assaig *La deshumanización del arte*. Ortega es declara partidari de la superioritat de tot aquell estil que transformi i alteri els objectes: "Estilizar es deformar la realidad, desrealizar. Estilización implica deshumanización" (Ortega 1925: 860). El terme deshumanització permet descriure moltes particularitats de la lírica contemporània, com és ara la lírica de Juan Ramón Jiménez, la qual, abans de la primera Guerra Mundial, era plena de sentimentalisme i melangia, i es torna, a partir dels anys vint, més dura. Esdevé "una lírica que transforma hombres y objetos en categorías abstractas; mira impersonalmente en las figuras puras del espacio y de la luz" (Friedrich 1959: 257-8). Juan Ramón Jiménez practica, doncs, en llibres com *Eternidades* (1918) i *Piedra y cielo* (1919), una depuració essencialista de la seva poesia en un intent d'equilibrar emoció, sensació i intel·lecte en el que s'anomenaria "lirisme de la intel·ligència" o "sensualisme intel·lectual" (Stanton 1998: 131). Aquesta "poesia nua" es manifesta en poemes breus que són el resultat d'un despullament expressiu a tots els nivells: lèxic, sintàctic, mètric, estròfic, temàtic i simbòlic. "La simplificación extrema desemboca en exclamaciones que eternizan el instante al cristalizar impresiones fugitivas" (Stanton 1998: 131). Per tant, la noció de "poesia pura" en Juan Ramón representa una depuració dins dels cànons del simbolisme. El poeta aspira a la senzillesa sintètica, la perfecció, la concentració, l'exactitud, la precisió, i el sotmetiment d'allò espontani a allò conscient. En definitiva, anhela una espècie de misticisme estètic en el qual "la palabra transparente aparece como la revelación de la esencia de las cosas" (Stanton 1998: 131).

Temps més tard, Hegel definirà la poesia nua en aquests termes:

"El fin del arte es, precisamente, despojar tanto el fondo como la forma, de aquellos elementos ordinarios y prosaicos, depurando por la actividad creadora del espíritu el elemento racional de las cosas, su esencia, para representarlas en una imagen ideal y verdadera" (Hegel 1980: 127).

Sotelo Vázquez (1991: 183) postula que la poesía juanramoniana consisteix en la poetització successiva que anhela trobar per al pensament, el sentiment i l'expressió la seva pròpia paraula, i aquest exercici, ens diu Sotelo, culmina en "la poesía desnuda que es la forja de una individualidad creadora, la cual al romper los límites de lo coyuntural, lo castizo o lo accesorio deviene en poesía universal y eterna (Sotelo 1991: 183).

Vino, primero, pura,
vestida de inocencia.
Y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo
de no se qué ropajes;
y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!

...Mas se fue desnudando
y yo le sonreía.
Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!

Juan Ramón Jiménez es lliura a l'exercici poètic de "Depurar, recrear, depurar, no tiene vuelta de hoja" (Jiménez 1962: 377). Es tracta d'arribar a la paraula justa, exacta a través d'uns sender de selecció i depuració. L'exercici poètic com un esforç per captar la nuesa és l'essència intransferible i eterna de les coses, captar aquesta nuesa és equiparable a la tasca de depurar la idea, aquest és el quid de la poesia pura o nua (Sotelo 1991: 190). Víctor García de la Concha ho explica en aquests termes al pròleg d'*Eternidades*: "El poeta ha de esforzarse

por captar de manera desnuda la esencia poética de las cosas; ha de purificar sus ojos para intuir con la mirada sencilla de los primitivos o con esa forma de mirar del pueblo, que, en decantación de siglos, acierto a ver las cosas libres de las relaciones que la historia les va adicionando”⁹.

Vivo, libre,
en el centro
de mí mismo.
Me rodea un momento
infinito, con todo —sin los nombres
aún o ya—.
¡Eterno!¹⁰

“La poesía desnuda sería el desvelamiento sucesivo de un yo que vive al día la eternidad. De este desvelamiento forma parte también, como el propio poeta reconoce, una nueva visión del mundo que centra su interés en lo desnudo, en lo eterno subyacente a lo aparente, concreto o tangencial” (Sotelo 1991: 187). Camps també reflecteix la idea de successió, de vida en constant canvi (“som aquest temps que no es para mai en cap instant [...] Ni l’èxtasi d’amor dilata el temps. També l’oblit és succesiu”) i ahora persegueix la temptativa d’escriure paraules per a un instant present, per una *Oració Total*, alleugeridora. El poeta aborda el motiu de l’eternitat a través de l’instant de mort, que és l’únic instant veritable perquè no està succeït per cap altre més instant.

“El mite de l’instant / isolat del transcurs. / L’instant viscut a part / L’instant vivent en si / com a triomf del goig. / L’instant sense cap nom. / El somni de l’instant / supressor del succés / i del dolor del temps. / L’instant eternitzat / en la suspensió / del moviment del món. / L’Instant Total, exempt, / com si l’espai, divers, / de cop fos unitat. / Però només l’instant / sense cap més instant / és un instant i prou. / Només l’instant de mort / és realment l’instant / que dura un sol instant. / Només morint la veu / viu sense poder dir / cap altre instant després. / El temps com a desig!”

⁹ Víctor García de la Concha, “Prólogo” a JRJ: Eternidades, ob.cit; p.35

¹⁰ JRJ. Eternidades, p. 100

A propòsit de la paraula “mite”, convé notar que Valéry anomena “mites” a les creacions i les defineix de la manera següent: “mito es el nombre de todo lo que no existe y sólo está presente gracias a la palabra. Pero la palabra es el medio de que dispone el espíritu para reproducirse en la nada” (Friedrich 1959: 281).

Prosseguint amb Juan Ramón, la llengua que empra és senzilla perquè el seu objectiu fonamental és “tarea de escultor y no de sastre, dar en su máxima pureza la experiencia primera, la intuición poética, auténtica y personal”. (Sotelo 1991: 192). Ell mateix dirà: “La perfección de la forma artística no está en su exaltación, sino en su desaparición” (Jiménez 1962: 249). JRJ vol que la seva obra esdevingui cada dia més pura i despressa d'allò circumstancial. El poeta “quiere llegar al nombre de las cosas, al verdadero canto de Adán frente a la naturaleza virgen, a la expresión, en palabras, de lo eterno” (Sotelo 1991: 58). Camps s'aboca a aquest mateix exercici d’“escriure sense designi / una escriptura sense assumpte ni supòsit” [...] “una escriptura sense determini” “una escriptura incrèdula”. Fins atènyer L'Oració Total, “on infinit sigui concret: quan tot, un uni(c)vers”, com enuncia el paratext.

“I formar una gran estesa de paraules, / I fer-ne els plurals solidaris / contra l'orgull de singularitzar-se, / i anar-les ajuntant amb tots els qualificatius possibles, / encara que no els corresponguin, / i tot anar-ho articulant, digui el que digui el que en resulti, / amb els nexes i els verbs, fins a compondre / l'Oració Total que ens totalitza, / aquesta oració impossible de salvar-se / sense cap Nom en va que hi digui l'ordre / per fer prec la sintaxi”.

Segons Sotelo, la màxima aspiració formal del poeta és crear un “vers com l'aigua”, es tracta de “desvestir el lenguaje de su dimensión histórica, social, racional para poder presentar el lenguaje del alma, el desnudo, el de pensamiento y sentimiento exactos, que no es otro que el de la poesía desnuda” (Sotelo 1991: 193). Camps dirà quelcom semblant a propòsit de Mallarmé: “En Mallarmé hi ha un desig imperiós de fer callar el sentit del llenguatge per sentir-ne només la música. En aquest procés d'oblit de la representació del llenguatge per quedar-se amb la seva pura materialitat, la fonació, la fonètica, Mallarmé va desvestint els poemes d'argument, d'història, de pensament, per elevar-se a través del so, com ho fa la

música, i satisfer l'anhel d'infinit que l'omple d'ànsia de Veritat majúscula, allò tan absolut que no es troba mai en les paraules significatives si no és com a defici (Camps 2017: 178).

En darrer terme, una altra precisió rellevant de Sotelo a propòsit de l'exercici a què s'aboca J.R. Jiménez: “El poeta en su continuo nombrar descifra el mundo y, recíprocamente, se incorpora por lo creado al mundo” (Sotelo Vázquez 1991: 183). Talment Camps, com veiem il·lustrat en el segon poema de *L'Oració Total*:

“Dir mar i dir potser que hi floto, que me n'espanta la grandesa. [...] O dir riu, la paraula que es diu riu com a metàfora, / mentre penso en el lent descens cap a la desembocadura, / sense oposar-m'hi, [...] Anar dient riu als torrents, als gorgs, a les cascades, / des de la calma pantanosa dels meandres, / i adonar-me que en l'aigua més i més espessa de residus, jo mateix sóc residu. Sí, flotar inerte, ja gairebé inert, deixant-me / tot jo tornat fluència, / i un cop al mar que les onades em retornin a la platja, / fusta i canyes podrides, tan sols derelicta [...] O cantar cant, o plorar plor, o xisclar xiscla, abans de dir el nom del silenci i escoltar-me'l mentre no arriba el paorós silenci de sentir-lo”.

En darrera instància, segurament no és casual el fet que *Au plein air* (1974), un poema dels inicis de la poesia discursiva del poeta, ocupi la primera pàgina de l'*Elegia de l'origen* (2017), darrera publicació de Camps. Possiblement hi figura perquè el 1974 Camps ja aborda totes les qüestions literàries —el temps, el llenguatge, el silenci i la puresa— que l'acompanyaran al llarg de tota la seva carrera literària fins a la publicació del seu darrer recull. Així doncs, en *Au plein air* el temps ja apareix en els primers cinc versos: “El temps s'atura en un instant continu (vv. 4) / [...] De tant present, el pensament oblida que a cada instant s'agreuja la memòria”. A continuació el jo líric constata: “Pur el meu estat, contemplo / aquest llenguatge callat i perenne” (vv. 11-12). Uns versos més enllà, emprarà una construcció similar: “només pel goig extrem de dir-me aquestes / imatges pures, callades, inermes”. Així doncs, les imatges són “pures”; talment l'estat del jo líric. I aquesta puresa s'associa, al seu torn, a l'absència de veu: “¡No cal la veu! La veu desfà les formes / trasbalsa els noms...La veu sostreu les coses / i anul·la els àmbits” (vv. 13-15). El llenguatge “callat” és també “perenne”, etern. Clou el poema amb una nova referència al temps: “En el lleu frec de l'aire, / hi noto el temps en trànsit.../ No moc el pensament de l'ara.” (vv. 23-29).

CONCLUSIONS

]Havent analitzat els versos de *La runa de la veu* (2013), *L'Oració Total* i *Elegia de l'origen* (2017), les qüestions poètiques que Carles Camps Mundó aborda al llarg de la seva trajectòria literària es veuen consolidades, concloïem que es pot parlar de Camps com a “poeta pur” en tant que conrea una lírica que es manté el més allunyada possible d'objectes i temes, ja que només així el moviment creador del llenguatge troba un espai on ésser.

En primer lloc, en la lírica de Camps s'observa un desacord entre signe i cosa designada, el llenguatge es replega sobre si mateix i es distancia del món utilitari, del món de les coses. El vers oblida el seu contingut i ja no vol dir res, ans només vol cantar. Els objectes, allunyats del món empíric, estan molt més presents en el llenguatge, fora de qualsevol ordre real. Fins i tot, es pot dir que el poeta conrea una lírica deshumanitzada, en terminologia d'Ortega y Gasset (1925), una deshumanització que es manifesta en l'abandonament dels estats sentimentals, que mira impersonalment les figures pures de l'espai i el temps. Camps acull l'afirmació categòrica que fa Archibald MacLeish en la seva *Ars poetica*: “a poem should not mean, but be” (MacLeish 1926: 107). En definitiva, Camps converteix la potencialitat del llenguatge en l'autèntic contingut del seu llenguatge poètic.

Després d'aquestes consideracions generals, s'ha observat que existeixen diferents versions de puresa poètica. Quina d'aquestes variants es troba en l'obra de Camps? Probablement, tant la de Mallarmé com la de Juan Ramón Jiménez estan presents en la lírica del poeta català, per bé que en diferent mesura.

D'una banda, manté concomitàncies evidents amb Juan Ramón Jiménez. En primer lloc, pel que fa al tractament de la successió i de l'eternitat. Camps reitera en els seus articles crítics que el llenguatge no és res més que “successió o, millor dit, consciència de successió” (Camps 2005: 40). La seva poesia és un reflex d'aquesta concepció, atès que és una poesia mutant, en constant canvi. I, paradoxalment, aquesta poesia persegueix la temptativa d'escriure paraules per a un instant present, per una *Oració Total*, alleugeridora. L'eternitat a través de l'instant. També constatem que el poeta desvesteix la poesia de tots els elements circumstancials: com és la seva dimensió històrica o social. El poeta opera d'un despullament

expressiu a tots els nivells: lèxic, sintàctic, mètric, estròfic, temàtic i simbòlic. Per tant, Camps Mundó ens presenta una poesia en un grau extrem de depuració. En aquest sentit, la seva poesia és pura en el sentit que la puresa té en literatura d'antiretoricisme i de síntesi, de nua biogràfica. Poesia depurada en la forma però densa en el contingut.

En solfa amb la “noció pura” de Mallarmé, el nostre poeta també brega per restablir una experiència nua del llenguatge, per restablir-ne la plenitud i la vitalitat, alliberant-se del contingut i centrant tota l'atenció en una forma altament suggeridora. Hi percebem un exercici de depuració contra la retòrica euforitzant, així com d'adherències ideològiques que degraden les paraules. Un cop efectuada aquesta depuració, la poesia adquireix la llibertat necessària per deixar imperar la magia del llenguatge: la paraula esdevé motor de l'acte poètic. “Para esta poesía lo único verdaderamente real es la palabra, no el mundo real. [...] Las múltiples definiciones de poesía pura no hacen otra cosa que glosar esta idea” (Friedrich 1959: 278-9). És una poesia basada en la suggestió, que posa el focus en l'impuls de les paraules. Dit d'una altra manera, Camps s'aboca a un exercici similar al de Riba en els últims versos de l’“Elegia X”, on oscil·la, com Mallarmé, entre el so i el sentit:

“(…) penso/en el xinès subtil, d'ànima ardent, que té els ulls/fits en la xifra complexa del seu poema i l'abraça/tot a cada instant mentre en deslliga els sons purs.”

Per a Camps, escriure poesia és endinsar-se en aquells estrats primigenis del llenguatge on algun dia van néixer i poden tornar a ressorgir, les fórmules màgiques. Per a Camps el vers és un equilibri entre la força sensible i la intel·lectual del llenguatge, un intent d'harmonitzar paraula i noció. En altres paraules, com que no està sotmesa a les convencions del vers i la retòrica, és una poesia capaç de reunir filosofia, música, raó i emoció, enllaçant els pensaments amb la música de les paraules i les síl·labes (Percia 2018: 74).

En darrer terme, convé notar que els poemes de Camps són un intent de penetració en l'àmbit de l'indicible. Ens complau tant com entendre'ls, mirar-los, resseguir-ne els espais en blanc, els silencis. La pura visió dels versos de Camps sobre el paper ja està plena de significació. El silenci “s'integra com a element essencial, necessari a la sintaxi dels missatges o de les coses: els singularitza i, alhora, els entrelliga” (Sala-Valldaura 2015: 22). Com en Mallarmé, els

poemes també són l'espai que ocupen en la pàgina. Segurament la gran significació de Camps és la lluita de la paraula contra el silenci com a assumpte dels límits.

Mallarmé s'adona de les mancances del llenguatge per la impossibilitat d'abocar en un bell llibre la pena per la mort del seu fill Anatole. Camps també s'adona que el llenguatge és insuficient no sols “cuando se propone crear espiritualmente lo absoluto, sino que lo absoluto sólo puede plegarse al lenguaje de forma insuficiente” (Friedrich 1959: 205). Camps sap que el pensament no podrà escapar dels “accidents” del llenguatge i del temps. Amb tot, conscient de les seves limitacions, la poesia segueix i seguirà sent la màxima possibilitat dins d'aquesta insuficiència. Com expressa Sala-Valldaura (2015), “acostar-se a la música és acostar-se al silenci. I, d'altra banda, maliciar-te del llenguatge és abocar-se al silenci, encara que confiar en la seva capacitat t'hi aboca igualment. Quan mirem de fugir del temps i de l'espai que el llenguatge implica, albirem el silenci” (Sala-Valldaura 2015: 23). En Camps el silenci és un element que atorga rellevància al signe poètic, ja que un cop reconeguda l'existència de realitats inefables o indicibles, el silenci culmina la paraula. En aquest sentit i per acabar, ens referim un cop més al paper pioner de Mallarmé:

“Et vous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation (et que, par exemple, pour garder une notion ineffaçable du Néant pur, j'ai dû imposer à mon cerveau la sensation du vide absolu)”¹¹.

¹¹ Carta a Villiers de l'Isle-Adam, 24 setembre 1867, in Mallarmé, Correspondance. I. 1862-1871, ed. de Ll. J. Austin i Henri Mondor, París, Gallimard, 1959, p. 259.

REFERÈNCIES

Audi, P. (2005). *La tentative de Mallarmé*, Créer, Fougères, Encre marine, p. 241-339.

Bersani, L. (1982). *The death of Stéphane Mallarmé*, Cambridge, Cambridge University Press.

Bertrand, Jean-Pierre y Pascal Durand. (2006). *Les poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*. París, Seuil.

Blasco, P. F. J. (1981). *La poética de Juan Ramón Jiménez: Desarrollo, contexto y sistema*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Facultad de Filología, Departamento de Literatura Española.

Bobbio, N. (1978). *El existencialismo*. Fondo de Cultura Económica, México.

Bremond. (1926), *La poésie pure. Éclairissements*. París.

Camps Mundó. (2018). C. *La mort i la paraula. Obra poètica (1988-2018)*. Llibres del Segle, Girona.

Camps Mundó, C. *De poètica amb poetes*. 178-184. Disponible a <<https://carlescamps.files.wordpress.com/2018/11/de-poc3a8tica-amb-poetes-carles-camps-mundc3b33.pdf>>

_____.(1993). 'Incitació a la lectura de Riba'. *De poètica amb poetes*. 18-21.

_____.(2005). 'Autorepresentació'. *De poètica amb poetes*. 39-41.

_____.(2006). 'Alta provença'. *De poètica amb poetes*. 47-49.

_____.(2007). 'Raó del poema'. *De poètica amb poetes*. 50-52.

_____.(2008). 'Filentropia'. *De poètica amb poetes*. 60-64.

_____.(2008). 'Punt de fuga'. *De poètica amb poetes*. 68.

_____.(2009). 'Epi(a)gonia'. *De poètica amb poetes*. 69-71.

_____. (2010). 'Intervenció sobre la lentitud, la durada, d'Antoni Clapés'. Llibreria Laie. 42.

_____. (2010). "Sobre poesia i sobre la meua poesia". *Els Marges*, núm. 90.

_____. (2010) "La mort i la paraula", Jordi Florit Robusté, *Els Marges*, núm. 92.

_____. (2013). *La runa de la veu*. Llibres del segle, Barcelona.

_____. (2013). Antoni Clapés, poeta. *De poètica amb poetes*. 120-124.

_____. (2015). 'Des de 'València nord a un poeta de Catalunya sud'. *De poètica amb poetes*. 136-138.

_____. (2016). Ceci n'est pas Mallarmé. *De poètica amb poetes*. 144-148

_____. (2017). 'Musicar la música'. *De poètica amb poetes*. 178-184.

_____. (2017). *Elegia de l'origen*. Edicions Proa, Barcelona.

De Nemes, G. (1981). "Juan Ramón Jiménez y la poesía desnuda". *Anales De La Literatura Española Contemporánea*, 6, 197-217. Consultat: 16 març 2020, a: www.jstor.org/stable/27741562

Blemborg, G., (1951). El lírico absoluto: J.R. Jiménez, a la revista *Clarileño*, Madrid.

Díez-Canedo (2007), J.R.J., poeta esencial, acompañado de correspondencia Juan Ramón Jiménez/Enrique Díez-Canedo (1907-1944), México, el Colegio de México.

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.

_____. (1964). "Le Mallarmé de J.P. Richard". *Annales (Économies, Sociétés, Civilisations)*, núm. 5, pp. 996-1004.

Friedrich, H. (1959). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.

Gaensbauer, D.B. (1984). [Review of the book *The Death of Stéphane Mallarmé*, by Leo Bersani]. *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 38(1), 88-89.
<https://www.muse.jhu.edu/article/460117>

Hegel, W.F. (1980). *De lo bello y sus formas* (Estética) traducción de M. Granell, Madrid, Austral.

Jiménez, J. (1917), *Poesías escogidas*. Madrid.

_____. (1962). *Estética y ética estética* (ed. F Garfias). Madrid, Aguilar.

Laufer, L. (2009). *La sépulture mallarméenne. Pour un tombeau d'Anatole. Cliniques méditerranéennes*, 80(2), 97-110. doi:10.3917/cm.080.0097.

MacLeish, A. (1926). "Ars Poetica" from *Collected Poems 1917-1982*, Houghton Mifflin Harcourt.

Mallarmé, S. (1958). *Propos sur la poésie* (cartes), presentades per H. Mondor. 2a ed. Monaco.

_____. (1961). *Pour un tombeau d'Anatole* (introducció de Jean-Pierre Richard), Paris, Le Seuil.

_____. (1976). *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris: Gallimard.

_____. (1978). *Écrits sur l'art*. Paris: Flammarion.

_____. (1998). *Œuvres Complètes*. Volum I, editat per B. Marchal. París, Gallimard, «La Pléiade».

_____. (1998). "Observation relative au poème Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard" a *Oeuvres complètes*, I, editat per B. Marchal, Paris, Gallimard, «La Pléiade». p. 391-392.

_____.(2003). *Œuvres Complètes*. Volum II, editat per B. Marchal. París, Gallimard, «La Pléiade».

Mèlich, J. (2011). “Introducció al pensament de Lluís Duch: el treball del símbol”. *Emparaular el món. El pensament antropològic de Lluís Duch*. A cura de Joan-Carles Mèlich, Ignasi Moreta i Amador Vega. Fragmenta editorial. pp. 16. Consultat: 26 maig 2020, a: https://www.llull.cat/IMAGES_175/transfer07-essa02-cat.pdf

Ortega y Gasset, J., (1925). La deshumanización del arte. OC, III.

Percia, Violeta. “Stéphane Mallarmé: experiencia pura y poesía”. *Anclajes*, vol. XXII, n° 2, maig agost 2018, pp. 69-82. DOI: 10.19137/anclajes-2018-2225

Pekron, R. (2014). ‘En vue de plus tard ou de jamais’: Poetic Community in Stéphane Mallarmé’s *Tombeaux*. *French Studies: A Quarterly Review* 68(3), 328-343.<https://www.muse.jhu.edu/article/549363>.

Sala-Valldaura, J.M., (2015). *La poesia catalana i el silenci. Tot dient el que calla*. Dins Premi Sant Miquel d’Engolasters d’Assaig Literari XXXVII Nit Literària Andorrana 2014. Pagès Editors, Lleida.

Sotelo Vázquez, A. *Poesía desnuda y sucesiva (nuevas notas sobre la influencia de Miguel de Unamuno en Juan Ramón Jiménez)*. *Anales de Literatura Española*. N. 7 (1991). ISSN 0212-5889, pp. 183-194

Stanton, Anthony. (1998). *Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura*. Mexico, el Colegio de Mexico. pp. 27-44.

Steiner, G. (1961). “El abandono de la palabra”. Dins *Lenguaje y silencio*, Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano, trad. de Miguel Ultorio, Gedisa, Barcelona, Colección Hombre y Sociedad.

_____. (1994). *Lenguaje y silencio*, Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano, trad. de Miguel Ultorio, Gedisa, Barcelona, Colección Hombre y Sociedad.

Valéry, Paul. (1920). “Avant-Propos”. *Connaissance de la Déesse*, Lucien Fabre. París, Société de Littéraire de France, pp. VII-XXX.

_____. (1957). *Existence du symbolisme*. Œuvres, Bibliothèque de la Pléiade, volum 1, editat per J. Hytier. París, Gallimard.

_____. (1957). *Théorie poétique et esthétique*. Œuvres, I. Paris: Gallimard, (tr.cast.: Teoría poética y estética. Madrid: Visor, 1994).

Wittgenstein, Ludwig (1922). *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Laia, 1989 [trad. cat.].

Wyzewa, Theodore. “L’Art Wagnérien. Ébauche d’une esthétique idéaliste”. *Nos maîtres. Études et portraits littéraires*. París, Perrin et C., Libraires-éditeurs, 1895, pp. 1-87.



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 12 juny 2020

Signatura: